الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة قسنطينة
كلية الأدب و اللغات
قسم اللغة العربية

بنية الفضاء الرعوي في الشعر العذري

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي القديم

إعداد الطالبة: كريمة بورويس
تحت إشراف الأستاذ الدكتور: الأخضر عيكوس

لجنة المناقشة:
الدكتور: .... رئيسا و مقررا .
الدكتور: .... عضوا مناقشا .
الدكتور: .... عضوا مناقشا .
الدكتور: .... مشرفا .

السنة الجامعية 2004 – 2005

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'enseignement supérieur
et de la recherche scientifique

Université de Constantine
Département de littérature et les langues

Mémoire de fin d'étude en vue de l'obtention du diplôme :

Magistère en littérature arabe antique

Thème :

COMPOSITION DE L'ESPACE PASTORALE DANS LA POESIE "3OUDRY"



Etudiante :
Karima Bourouis

Promoteur :
Pr. Dr. Lakhdar Aikous

Année Universitaire 2004-2005

بـــسم الله

الـــرحمن

الـــرحيـم

" قــال : رب اشرح لي صدري ، و يـسر لي أمـري ، و احـلـل عقـدة مـن لـسانــي ، يـفـقـهـوا قـولي "

طـه ، الآيــات : [25 – 28]

الإهـــــــــــــــــداء

إلى كل الذين ، بهم ، ومعهم ، و لأجلهم تمتد الحياة ...
أولئك الذين حق لهم أن يشغلوا مساحة الروح ؛ لأنهم هم ألافها
و يحتلوا رحبة الفؤاد ؛ لأنهم هم أشقاؤه ، و مالكوه
باسم الانتماء ، و الانتساب ، و الامتداد
و باسم المحبة ، والمودة ، والامتنان.

كـــريمـــة.

شكـــــر و تقديـــر

أتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذي المشرف الدكتور « **الأخضر عيكوس** » ، الذي أحاط هذا البحث بالاهتمام و تعهده بالرعاية و التوجيه،كما أشكر الأساتذة الدكاترة أعضاء لجنة المناقشة ، لما سيبذلونه من وقت لقراءة المذكرة قصد تقويمها و تقييمها. و لا أنسى أن أشكر كل من أسهم قيد أنملة في إنجاز هذا البحث ، و أخص بالذكر ، إدارة مكتبة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية ، و كذا إدارة معهد الأدب لجامعة جيجل التي يسرت لي الاستفادة من مكتبتها.

- ليس صدفة أن تغلف نظرة الشاعر الأمــوي إلى الحيــاة بغــلاف مــن التوجـــــــــــس والريـــــــبة ؛ فقد عاش في حين من الدهر طابعه التغير الجذري ، و الثورة الشاملة التي قوضت أركـــان منظومة كاملة من القيم و الأعراف و العقائد ، وأدت إلى تحول على مستوى الأنساق الفكرية، و النفسية والرؤيوية للشعراء ، فانعكس ذلك كله على نصوصهم و إبداعاتهم ، وإن اتخذ ذلك الانعكـــاس طـــابع التخفي و عدم السفور ، مما حذا بكثير من الدارسين و النقاد إلى القول - بكل اطمئنان ودون أدنى تحفظ - أن النص الأموي لا يعدو أن يكون طبعة مزيدة منقحة للشعر الجاهلي ، لما يجمع النموذجين مـــــــــن أطر ، وعناصر فنية تمس هيكل القصـــــــــــيدة وأغراضها ، و كذا المعجم الشعري المكون من الألفاظ و الصور ، و الأساليب ، و فاقم أن السياق الدلالي الذي انتظم تلك الأطر و الأصول الفنـــية قـــــــد تغير ، و أن ذلك التغير أقـــوى وأعمق مـــن أن يترك ناحيـــة من مناحي الحـــياة دون أن يبصـــــمها بطابعه ، و يصكها بخاتمــــه و ليس الشعر عن ذلك التحول ببعيد ، بل إنه أقرب إليه من حبل الوريد .

و الواقع أن الشعر لم يركن يوما إلى زاوية مهملة من زوايا الحياة ، و لم يقنع أبدا بدور هامشي يبعده عـــن معتركها ، إذا لم يدر بنفسه رحى التغيير ، كان أول الملبين للأصوات الداعية إليه وليس يرضي الشـــاعر تقمص دور المتلقي السلبي لأحداث الحياة وقضاياها ، وهو الكائن المتميـــز بفكـــره ، و المتفـــــــــــرد بإحساسه ، و المعروف بتطلعه المحموم إلى الحرية ، وإلى الانعتاق من ربقة التقاليد البالية ، و العقائد المجهضة لإنسانية الإنسان و لكرامته ، ومن أغلال أصول فنية على الرغم من قيمتها الجمالية العالية إلا أنها – على أية حال – لم تبلغ درجة التقديس والإجلال ، ولا ينبغي لها ذلك ، حتى وإن ألح النقاد القدامى، و من نحا نحوهم على إنزال النصوص الجاهلية منزلة هي ما دون المقدس بقليل .

ومع التسليم بأن لكل عصر قضاياه ، و مواقفه ، و شروطه التاريخية و الموضوعية الـــتي لا يمكـــن أن تكرر نفسها إلا بقدر ، يحصل الاقتناع بأن الشعر الأموي عبر عن هموم إنسان ذلك العصر لا عن همـــوم الإنسان الجاهلي . و لئن تقاطع العصران في بعض القضايا ، و الظواهر، و القيم والأحداث ، و اشـــترك

شعر العصرين في التعبير عن بعض الهموم ، و الهواجس ، و المخاوف والمواقف ، فإن ذلك تقــاطع يقــره الزمن الآخذة أسبابه بأسباب بعض ، و تلك مشاركة يقتضيها الفن المغترفة نماذجه اللاحقة مــن أصــوله السابقة .

و لئن اتخذ التعبير عن تلك القضايا و المواقف طابعا تقليديا اتباعيا ، فإن ذلك لا يعني التكرار بقدر مــا يغمز إلى قضية الرمز ؛ فلا شيء يلزم الشاعر الأموي بالبكاء على الطلل ، فقــط لأن ســلفيه (امــرأ القيس) فعل ذلك .

إن الأمر يتعدى الاتباع إلى الابتداع ، و يتجاوز الإقرار بالقصد إلى إضماره و مواراته خلــف حجــــب اللغة ، و أستار الموضوعات و الأشياء المحسوسة .

و الأمر كله لا يفهم إلا بالتأويل الذي يفض بكارة النصوص، و يفتح مغاليق العلامات اللغوية المبثوثــــة فيه ، فيفجر المعاني من الألفاظ تفجيرا ، و يستبطنها من الأعماق استبطانا ، و يعلو بها من المستويات الدنيا و الطبقات المعتمة ، إلى دنا النور ، و آفاق التأويل .

وهذا البحث هو خطوة في هذا المسعى ، هو محاولة استهدفت واحــدة من قطوف الشــعر الأمــــــوي الدانية ، استهدفت « الـشعـر الـعـذري » الذي رغم ما نذر له مــن الدراســات الحديثــة ، و الدراسات الأكثر حداثة ، لازال يغري الباحثين بالمغامرة ، و يعدهم بمعان بكر لم يسبقوا إليها ، و إيحاءات جديدة لم تنكشف إلا لهم ، و ضلال لم تتهيأ لغيرهم . وإذا كانت كثير من الدراسات الحداثية قد أثبتت أن النص القديم عموما ، مترف ممعن في الثراء ، خصب وافر الإنتاج و الخلق ، فإن النص العذري غير مستثنى من هذا الحكم ، بل قد يكون المعني الأول به ، بما يمتلكه من خصوصية منحته تلك القــدرة الهائلــــــة عــــلى العطاء ، و القابلية الفريدة للخلق و الامتياح الرمزي و التأويلي ، و ذلك ما أعطى الدارس لهذا النص سانحة مسايرة ركب الدراسات الحداثية ، و فرصة بعثه من جديد ، على نحو يسويه خلقا جديدا أو كالجديد

وذاك ما يرجو هذا البحث مخلصا تحقيقه ، سيحاول أن ينظر إلى الشعر العذري بآلية قرائية تتــبنى فكـــرة النصية ، و تعتمد مبدأ القراءة المنطلقة من النص لا من محيطه ، وتحاول أن تركز على جانب دقيـــق يمثـــل خصوصية هذا الشعر ، وهو بنية« الـفـضـاء الـرعـوي »في ذلك النص .

وقبل أن تنصرف الأذهان إلى حقول البنيوية ، و ما إليها من مصطلحات ، و مفاهيم ، ومبادئ يحســـن التنبيه إلى أن البحث لن يعتمد اللفظة من حيث هي مصطلح علمي مؤسس ، له قيمة منهجية و معرفيـــة أكسبته إياها التنظيرات البنيوية ، و إنما قصارى ما سيريده به ؛ هو الدلالة على تلك العلاقات القائمة بين عناصر مختلفة انتظمها كل واحد ، هو« الـفـضـاء الـرعـوي» ، أما تلك العناصر فهي كل مـــا ينبث في الصحراء من جامد و متحرك ، إنسان ، و حيـــوان ، ومرئـــي ومسمــــــوع ومتـــذوق ، و مشمــــــــــوم وملموس. تلك الموجودات كلها موجودات شاعرة ناطقة ، إن ليس بالفعل فبالقوة ، و إن أخرسها المنطق بقوانينه وضوابطه ، أنطقها الفن بناموسه المفارق للنواميس .

و أما الـفـضـاء الذي سيعنى هذا البحث بالنظر في أمره في إطار الشعر العذري، فلن يدرس بذلك العمق المنهجي ، و الانضباط الإجرائي الذي عودنا السيميائيون الأقحاح عليه في دراســـاتهم ؛ بمعـــنى أن البحث لن يهتم بـالـفـضـاء إلا من حيث إنه قناة رمزية للبوح بث الشاعر العذري من خلالها رسائله المحمومة إلى المتلقي ومن حيث إنه كل انتظم الأمكنة ،و الأزمنة ، و الأشياء ، والظواهر في إطار علاقات نسجتها عمليات التفاعل بين تلك الأجزاء و المكونات ، لتنتج في الأخير نصوص معبأة بطاقة رمزية إيحائية لا يشي بها غير التأويل الذي ينحت من العلامات اللغوية ما تكاثف عندها من معان ، و دلالات دفينـــة ، تشكل آخر الأمر البنية العميقة للنص ، و تأخذ بيد القارئ إلى مستويات هي دون المستوى السطحي الأول ، وفي كل هذا هو سيعول على الـفـضـــا ء ،بما ينطوي عليه من مدركات الحواس ، و ما تحيـــل عليـــه عناصره من إحساسات وعواطف و أفكار ، و رؤى .

في فضاء المرعى إذن ستنسرح فصول هذا البحث ، و على مكونات ذلك الفضاء ومواده الأولية ستتوزع أسئلة تصوغ مجتمعة الإشكالية المحورية للبحث ، و التي مؤداها: « **كيف أسهم الفضاء الرعوي في تشكيل جمالية النص العذري ، و تكوين عالم إبداعي خاص به ؟، أو كيف استغل ذلك الفضاء في شحن العلامات اللغوية بذلك الزخم الهائل من الإيحاءات و الرموز؟.** » ، ومن رحم هذا السؤال نشأت دواعي البحث ، الذي تركز على نص سبقت الإشارة إلى قدرته على استفزاز فضول الباحثين ، لما يتوفر عليه من خصائص الثراء الرمزي ،و الترف الإيحائي ، مما يجعله يعد بفضاء فسيح للمساءلة والمناقشة ، و التحليل ، و التعليل ،و الاستقراء ، و التأويل والخلوص - في الأخير- إلى نتائج تبلغ حدا لا بأس به من الإقناع ، تثمن ذلك العمل ، و تقضي بمشروعية تواجده بين الدراسات .

وقد ينضاف إلى هذا السبب سبب آخر ، هو ذلك الحضور المكثف للمكان مدغوما بعنصري المرأة و الزمن ، على نحو لافت و مطرد في ثنايا النص العذري، مما يستثير فضول القارئ لإيجاد تفسير لهذه الظاهرة ، و صياغة قراءة تسلط الضوء على رمزية هذا المثلث ، الذي يستبعد أن تكون الصدفة أو العفوية أو التقليد قد جمعت بين أطرافه .ومن هنا سيحاول البحث أن يتبين طبيعة تلك العلاقة انطلاقا من النص واهتداءً ببعض من النتائج ، و المعطيات ، و الحقائق التي انتهت إليها بحوث اتصلت بمتن النص العذري قبله غير أن نسبة استفادته من كل منها تفاوتت من دراسة إلى أخرى ، كما أن تلك الاستفادة لا تعني الموافقة في كل الأحيان ؛ فثمة قراءات ، و نتائج و قف البحث منها موقفا سلبيا .

ومن جملة الدراسات التي استرفد منها البحث ، دراسة (يوسف اليوسف) الموسومة بـ« **الغزل العذري ، دراسة في الحب المقموع** » ، و التي تبنى فيها المنهج النفسي و طبقه بمصطلحاته وخطواته الإجرائية ، كما استعان ببعض الخطوات الإجرائية للمنهج

الاجتماعي . و لا شك أن الناظر في هذه الدراسة سيعترف للباحث بأنه وفق إلى حد بعيد في تفسير ظاهرة « الـعـذريـــــــــــة» و إيجاد أسباب مقنعة و موضوعية لبروزها ، كما أنه نجـــح في تعمـــق النص العذري ، و التوصل إلى قيم جمالية مهمة من خلال مناقشته لبعض الظواهر المطردة في النص العذري كظاهرة « سجع الحمام » و « الطيف» وظاهرة « النوستالجيا» ، و مسألة « الرقابة» ، فدفع بذلك همة القراءة الأفقية والسطحية . غير أن اشتغاله على المنهج النفسي ، ضيع عليه العديد من النتائج الـــتي كان من الممكن أن يصل إليها لو استفاد من الإمكانات القرائية التي تتيحها المناهج الأخرى .

أما الدكتور (عبد القادر القط) ، فقد كان أكثر انفتاحا على مناهج البحث الأدبي في دراسته الموسومة بـــ « في الـشعـر الإسلامـي و الأمـوي » ، فهو - وإن لاذ بالمنهج الفني أكثر من غيره - فإنه لم يزهد في آليات مناهج أخرى كالمنهج النفسي ،و المنهج الاجتماعي ، و المنهـــــــج التاريخـــي وقد استعان بآليات هذه المناهج ومكتسباتها المعرفية في تحليل ظاهرة « العذريـــــــــة » واستجلاء أسبابها ، التي أوعزها إلى أربعة حقول هي « الـــدين » ،و « الحضـــــــــــــــــارة» و«السياســـة» ، و « الاقتصاد »، و يذكر هنا أن الدكتـــور (عبد القادر القط)، بعد أن أعطى قراءته الخاصة لـــ «العذرية » و أسبابها انكفأ على دراسة بعض النماذج العذرية ، وإبان ذلك أظهر قدرة متميزة على استنطاق النصوص ، و اكتشاف رمزية بعض الموضوعات كـــ«البرق» و«النار» و«الناقة» ، إلا أن ذلـــك لم يتعـــد مجـــرد ملاحظات خاطفة سريعة ،لم تستوف حقها من التوسع و الشمول ، لا يلبث بعدها أن يعـــود إلى معالجـــة العناصر الجزئية المعهودة في دراسات ما قبل الحداثة ، مثل الصورة ، و اللغة ، و الموسيقى ، ومع ذلك تبقى دراسة الدكتور (عبد القادر القط) من أكثر الدراسات جدية ، و أوكدها إفادة للدارس في هذا المجال ، كما أنها كانت أقرب إلى النص العذري ، و أشد التصاقا بمتنه من أخرى معاصرة لها ، و حسب الدارس أن يقلب صفحات كتاب « جميـل بـثـيـنـة و الحب الـعـذري» لـــ (خريستو نجم) ، حتى يذهله اتساع الهوة بين النص العـــذري والنص الموازي (الدراسة) ، لقد أنفق الباحث جهدا كبيرا في

تقصي حياة كل من (بثينة) و(جميل) ، وجمع أخبارهما من بطون المصادر ، بعد أن ملأ صـــفحات عديـــدة متحدثا عن أحوال قبيلة « عذرة » ووصف منتجعها ، و طبيعتها ، و خصال أفرادها ، و طبائعهم حــتى إذا فرغ من ذلك كله ، بسط القول في أوصاف بثينة ، وأخلاقها وما كان من أمرها مع (جميل) ثم طرح إشكالية عفتها وفجــورها ، فناقــش وحلل ، و حاجج وجمع القرائن التاريخية و غير التاريخية ، وإبان هذا كله لم يكن يلتفت للنص العذري إلا لماما ، و بقدر ما يفيده في التعرف على الصــفات و الطبــائع ، و الأخلاق ، و الملل والنحل ، و غير ذلك من المواضيع التي يُعنى بها المـــــــؤرخ والموسوعــــاتي ، و النفساني ، وعالم الاجتمـــاع والأنثربولوجي ، لكنها لا تعني الناقد الأدبي أو القارئ الباحث عن اللذة الفنية ، و المتعة القرائية إلا بأقل من هؤلاء جميعا و غيرهم .

و الواقع أن النص العذري لم يستوف حقه من التعمق ، و لم يقيض له من الدراسات ما كشفت غوامضـــه وسبرت أغواره ، وأتاحت فرص الامتياح من نبعه الصافي و قاعه الزاخر بالدرر من المعاني و الإيحاءات ، إلا بعد ظهور موجة الحداثة التي أسهمت بما استحدثته من مناهـــــــــج و إجراءات ، و آليات قرائيـــة متميزة ، في الكشف عن جماليات و آفاق ، و رؤى ، كما دلت على أماكن للإشعاع الفني و الإمتاعي ، لم تخطر على بال أحد من الدارسين المتقدمين ، و يأتي كتاب الدكتور (محمد بلـــوحي) المعنـــون بــــ « الـغزل الـعذري في ضوء الـنقـد الحديـث» في طليعة هذه الدراسات ؛ حيـــث أضاء الباحث جانبا مهما من النص العـــذري و قرأه بعيون حية ، و ذهـــــن وقاد ، و ذائقة فنية مكنتها آليات و مكتسبات مناهج النقد الحديثة التي استضاء الباحث بها، من استيعاب جماليات القصيدة العذرية ، و الوقوع على عدة مفاتيح يسرت الولوج إلى أعماقها .

و كانت من جملة القضايا التي أثارها الباحث في هذا المؤلف إشـــكالية العلاقـــة بـــين «العذريـــــــــة» و«الصوفية» ، التي كان أحد الباحثين قد سبقه إليها و هو الدكتور (إبراهيم عبد الرحمن محمد) الذي أخذ عليه الدكتور (بلوحي) توفيقه بين الظاهرتين محتجا في ذلك ببعض الفروق التي رآها جوهرية ، كما وقف

متأملا المقدمة الطللية في القصيدة العذرية ، و انتهى إلى استخلاص بعض الخصائص التي تميزها عن المقدمة الطللية الجاهلية . هذا فضلا عن حديثه المستفيض عن ظاهرة «النوستالجيا» و غير ذلك من المواضيع التي يشهد تحليله لها ، على تعمقه للقصيدة العذرية واستيعابه لجمالياتها ، و تقديره لمستواها الفني ، الذي لا يقل عن القصيدة الجاهليـــــة التي ظل الاعتقاد بتبعية القصيدة العذرية لها، سائدا إلى وقت متقدم جدا .

وإذا كانت المراجع المذكورة و أخرى غيرها ، قد أفادت البحث بطريقة مباشرة بوصفها متصلة بـــالنص العذري تحديدا ، فإن ثمة مراجع أخرى أفادت البحث إفادة جمة ، و إن لم تكن قد خصت الشعر العـــذري بالحديث و بالتحليل ، و حسب البحث منها أنها أنارت طريقه ، و عبدت مسلكه إلى القـــراءة العميقـــة المستكنهة لمواطن الجمال ، ومكامن الإثارة و الإمتاع ، و المستجلية لظلال الألفاظ ، و إيحاءات العلامات . ومن هذه الدراسات التي لا يسع البحث إلا أن يقر بفضلها عليه كتاب « **أدبنا القديم و النقد الجديد** » للدكتور (وهب أحمد رومية) ، وكتـــاب« **قـــراءة ثـــانيـــة في شعر امرئ القيس** » للدكتور (محمد عبـــــــــد المطلـــب) ، وكتـــاب «**قـــراءة ثـانية في شعرنا القديم**» للدكتور (مصطفى ناصـــف) ، و كتـــاب « **الشـــعر الجاهلي وقضاياه الفنية و الموضوعية** » للدكتور (إبراهيم عبد الـــرحمن محمد) ، وكتاب « **تجليات الطبيعة و الحيوان في الشـــعر الأمـــوي**» للدكتورة (ثناء أنس الوجود). مثل هذه الدراسات آمنت بأن الذات الشاعرة - أيا كان العصر الـــذي تنتمي إليه- ذات قلقة تحلم بصياغة جديدة للعالم يعبر عنها الشعر الذي- هو في جوهره - لعبـــة لغويـــة تهدف إلى بناء الإنسان من الداخل، و التغـــــــيير الحقيقي و المثمر إنما يبدأ من الإنسان ، وهذا الإنسان هو القارئ الذي أهمله النقاد القدامى، و الجاحظ أولهم حينما جعل " **المعانـي مطروحـــة في الطريق**" مانحا بذلك المزية للفظ الذي هـــو من إنتاج المبدع طبعـــا ، و اعتد به النقاد المحدثون أيما اعتـــــــداد والدكتور (عبد الله محمد الغدامي) واحــــــــد منهم ، وذلك حين نقل المعنى من بطـــن

الشاعر إلى بطن القارئ في كتابه «تـأنـيث الـقـصيدة و الـقـارئ المختلـف» «[1]»، وبين المبحثين مضى البحث يتقصى نصه و لسان حاله يقول : " اللفظ مطروح في الـفـضـاء الـرعوي و المعاني مطروحة في بطني أنــا القارئ" ، بعد أن خط لنفسه خطة مكونة مــن خمســة فصول تصدرها مـدخل نظري عني بـالـفـضـاء من حيث هو مصطلح نقدي لم يحصل الاتفاق على تعريف واحد له ، لما يلبسه من مصطلحات أخرى كـ« المكان » و« الحيز» و ما إليهما ، مما يــدخل في حكم المرادفات . وإذ فرغ البحث من استعراض أهم الآراء التي أدلت بدلوها في الموضوع ، دلف رأسا إلى موضوعه الرئيس ، وهو «بـنـيـة الـفـضـاء الـرعوي في الـشـعر الـعـذري » . وقد هـــداه استقراؤه لدواوين الشعراء العذريين الخمســة - (مجنــون ليلى) ، و (جميل بثينــة) ،و (قيس لبنــى) و (كثير عــــزة) ، و(هدبة بن خشرم) فضلا عن ما وصلنا من شعر (عروة بن حزام) ، و المبثوث قي «الأغاني» و« ذيل الأمالي » - إلى توزيع مادة البحث على خمسة محاور عني كل فصل بالنظر في محور من هذه المحاور .

انسرح الـفـصل الأول في الـفـضـاء الـطـبـيـعي الخارجي الذي احتضن النص العذري ، فانتهى إلى التمييز بين ثلاثة أفضية ، هي فـضـاء الخصب الذي تعادله – فنيا – لحظة مـا قـبـل الطلل ، و فـضـاء الجدب الذي تكافئه – رمزيا – لحظــة الطلل ، و بينهما يوجــد فـضـاء الانـتـقـال الذي تمثله - فنيا - فكرة الظعائن .

أما الـفـصل الـثـانـي فقد اختار أن يتوغل في أعماق الذات الشاعرة فيجلو غوامضــها ويتبين بواعث بهجتها ، و أسباب انقباضها ،و يستشف مناط أحلامها و آمالها، ومفجر آلامــها و فجائعها . و قد كـان « المكان »– لكونه القطب المحوري الذي عـول عليـه الـنص العـذري في تشـكيله الـفـضـائـي - المفتاح السحري الذي مكن البحث من معرفة ذلك كله ؛ حيث استطاع أن يرصد

[1] - عبد الله محمد الغذامي : "تأنيث القصيدة و القارئ المختلف" ، الدار البيضاء / بيروت ، ط 1 ، 1999، ص : 143 – 142 .

نقاطا ثلاثا تقاطبت فيها الذات الشاعرة مع المكان ، هي المكان « الـذكـرى » ، المكـــان « الحلـم »، المكان « المـيـتـافـيـزيـقـا » ، و لدى كل نقطة من هذه النقاط استعرض البحث نماذج نصية مكنه تحليله لها، من التوغل أكثر في عوالم النص العذري .

أما **الـفـصل الـثـالـث** فقد جاوز فـضـاؤه الفضاء الطبيعي ، و الـفـضـاء الداخلي للذات الشاعرة ، إلى فـضـاء «الآخر » امرأة ، و مجتمعا ، وثابتا ، ومع هذه الأطـــراف ، دخـــل الشـــاعر في علاقـــــــة جدلية وسمها الاتفاق حينا و الاختلاف حينا آخر ، غير أن الثابت فيها ، هو أنها أبانت عـــن نظرة متميزة للوجود وفلسفة خاصة في الحياة ، أثمرت تلك الرؤى و الأفكار التي حملتها لنـــا العلامـــات اللغوية المبثوثة في ثنايا النص العذري .

و حرصا من البحث على استيفاء أكبر قدر ممكن من المعاني الخفية ، وتحديد أهم خطوط الدلالـــــة فـــي النص ، عمد في **الـفـصل الـرابـع** إلى تحليل « الصورة »، بعد أن لاحظ أن لها دورا ذا بـــال في التشكـــيل الدلالي و الجمالي للنص . ونظرا لتركيز الشاعر العذري على موضوعات بعينـــها في صـــياغة صوره ، وهي «المطر» و «الليـــــــــل» و «الطير»، و بعض الحيوانات كـــ«الناقة» و « الفـــرس » و « الذئب » ، فقد ارتأى البحث أن يقيد مجال دراسته للصورة في إطار هذه العناصر الأربعـــة ابتغـــاء للتعمـــق و تحاشيـــا للإطالة ، و اغتناء بالقليل الأهم عن الكثير الأقل أهمية .

أما **الـفـصل الخـامـس** ، فقد وُقِفَ على « التشكيل الموسيقي » الذي صنعته عناصر مختلفة تعاضدت في الكشف عن طرف مهم من مخبوءات النص و مكنوناته ، كما أنها وفرت بتلاحمها ، جانبا جماليا إيقاعيـــا يسر للنص السبيل إلى أفئدة المتلقين .

وإذ ارتحل البحث في النص العذري ، معالجا هذه القضايا و الموضوعات ، سلك **مـنـهـجـا نـصـيـا تـكـامـلـيـا** منفتحا على كل الطرق و الدروب الموصلة إلى البنية العميقة للنص .

وقد استعان في ذلك بعدة خطوات إجرائية من مثل التقصي ، و الاستقراء ،و التحليـــــــل، والاستنباط و التأويل ، و التفسير ، و رصد الأصوات التاريخية ، و الأسطوريـــــة ، وهي كلها خطــوات إجرائيـــة تنتمي لعدد من المناهج النفسية ، و الاجتماعية ، و التاريخية والسيميائيـــــــة ، و حتى الأسطورية .

وهم البحث في كل هذا ، هو الكشف عن أبعاد النص القريبة و البعيدة ، و غاية الباحثة هي أن يلقى لدى مقيميه من أعضاء لجنة المناقشة الموقرة القبول الحسن ، فهي إذ تعرض عليهم - على استحياء - عملـــها المتواضع ، إنما تطمع في أن تعود أدراجها ، و قد افتكت لعملها نزرا و لو يسيرا من الرضى و القبول .

ولئن تحقق لها ذلك ، فليس لها أن تنكر فضل أستاذها المشرف الدكتور(**ا لاخضر عيكوس**) ، فله عليها جميل لا يستوفيه الشكر ، و حق لا يؤديه الامتنان ؛ إذ أنار طريق البحث ورعـــاه ، و تعهــــــــده بالتصحيـــح والتقويم ، وبذل له من وقته ، ما يسع قراءته والوقوف على أخطائـــه و هـــنـــــــــاته و اقتراح ما يراه الأصوب و الأسلم من دون أن يغلق فضاء المناقشة و المحاورة ، و الأخـــــذ و الرد ، فله منها وافر الشكر و خالص الامتنان ، ومن الله جميل الثواب ، وحسن الجزاء .

و الله ولي التوفيق .

\ II- المدخــــــــــــــــــل

أسئلـــــــــة الفضـــــــاء

1. **الفضاء لغة**
2. **الفضاء اصطلاحا .**

أ- في التراث .

ب- الفضاء في الخطاب النقدي العربي المعاصر .

- **المكان معادل للفضاء .**
- **الحيز بديل للفضاء .**

3. **تقسيمات الفضاء .**

- **الفضاء الجغرافي**
- **الفضاء الدلالي**
- **الفضاء كمنظور**
- **الفضاء النصي**

- إن العنت الذي قدر للباحث في مجال الفضاء الروائي أو الشعري أن يتكبده ، لا يُنسب إلى قلـــة الدراسات المنجزة في هذا الموضوع ، بقدر ما يُعزى إلى ذلك الكم الهائل من المفاهيم التي عدلت عن التجانس و الاتساق ، إلى التباين والاختلاف ؛ فحتى الآن لم يستطع الباحثون ، أن يتواضعوا على مفهوم واحد لمصطلح الفضاء ، يمكن للباحث أن يطمئن إليه و يحتكم ، إذا ما عنّ له عائق في معرض القراءة الفضائية للنصوص .

وهنا يغدو إجراء مسح شامل يرصد سيرورة " **الفضاء** " في الخطاب النقدي العربي خيارا لا مفر للباحث منه ، إذا ما أراد أن يؤسس دراسته على مهاد نظري صحيح ، على أن يتخير من المفاهيم أكثرها أهمية ، و أوفرها إسهاما في توجيه الدراسات النظرية و التطبيقية . كل ذلك من أجل الخروج بتصور عام يستوعب كل الاجتهادات و الإضافات ، دون أن يلزم نفسه بتلقيها كما تُتلقَّى المسلمات من الأمور . فجل ما يُطلب منه في هذا المقام ، هو أن يبين عن التصور الذي سيعتمده في قراءته التحليلية التطبيقية التي عليها أن تفتك له اعترافا بوفائه لما انطلق منه من مقدمات منهجية من جهة ، و بكفاءة هذا التصور و قدرته على تعمق النص الأدبي ، و هتك أستاره ، من جهة أخرى .

ذلك ما يطمع هذا المبحث في تحقيقه ، سيحاول أن يستقرئ ما تناهى إلى يديه من مفاهيم و آراء ، و يقدمها بشيء من التحليل ، و بكثير من الإيجاز ، ممهدا بذلك السبيل إلى الدراسة التطبيقية . كل هذا بعد أن يقضي حاجة " **الفضاء** " من معاجم اللغويين .

1) - الـفـضـــــاء لـغـــــة :

- " **الفضـاء مـا استوى مـن الأرض و اتسـع** "[1] ، هذا مـا قالـه (ابـن منظور) نصّا ، و ذلك ما نفهمه من (الفيروزابادي) معنىً ، حينما يبسط القول في معنى الفعل الثلاثي " فضا " ، فإذا " **فضا المكان فضاءا و فضوّا** ، **فكأنـه اتسـع** "[2] .

و" الفضا " عند (الفيروزابادي) لا يبعد في دلالته عن " فضـاء " (ابـن منظـور) . يقول هذا من يقرأ له قوله : " **و الفضاء الساحة و ما اتسع من الأرض** "[3].

أما (ابن فارس) فقد أسفر التئام حروف (الفاء و الضاد و الحرف المعتل) عنده عن: " **أصل صحيح يدل على انفساح في شيء واتساع ، من ذلك الفضاء : المكان الواسع**"[4] .

و يعرج بنا (ابـن منظـور)- علـى عـادة اللغويين القدامى لا يطمئنـون إلـى قاعدة يستنبطونها ، أو معنى يستخرجونه ما لم يلووا أعناقهم صوب المنابع الأصيلة للغة ممثلة في القرآن الكريم ، و الحديث النبوي و الشعر الجاهلي – على مواطن ورد فيها لفظ " فضا "، و يشرح معناه بما يصدِّق مقاله الأول ، أو يضيف معنى آخر أقل شيوعا من المعنى المذكور ، كما هو شأن معنـى " **الانتهـاء** "، الذي قد يفضـي إليـه لفظ " **الإفضـاء** " فـي بعـض المـواطن . يقـول (ابـن منظـور) :" **الإفضـاء : فـي الحقيقة الانتهاء . ومنه قوله تعالى : " و كيف تأخذونـه و قد أفضى بعضكم إلـى بعض"، أي انتهى و أوى** "[5] .

ومن الأحاديث يعثر على واحد يراد به الدعاء ، نصه : " **لا يفضي الله فاك ومعناه أن لا يجعله فضاء لا سن فيه**"[6].

---

[1] - ابن منظور : " لسان العرب" ،جـ15، دار صادر، بيروت ، ط3 ، 1994 ، ص:157 .
[2] - الفيروزابادي : " القاموس المحيط " ،الجزء 2 ، تحقيق: محمد عبد الرحمن المرعشلي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط1 1997 ، ص: 1731 .
[3] - الفيروزابادي : المصدر نفسه ، الجزء 2 ، ص : 1731 .
[4] -ابن فارس :" معجم مقاييس اللغة "، المجلد الرابع ، تحقيق : د/ عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1991 ، ص:508
[5] - ابن منظور : " لسان العرب " ، الجزء 15 ،ص :156 .
[6] - نفسه ، جـ15 ، ص :158 .

و قصارى ما يمكن قولـــه في معنى لفظ " **الفضاء** "- بعد كل ما تقدم – أنـــه مكان ، و أن له من الصفات السعة و الاستواء ، و إذ يضيف (ابن منظور) صفة ثالثة هي الفراغ و الخلو، حيث يقول : " **الفضاء الخالي الفارغ الواسع مـــن الأرض** "[1] ، تغدو الصحـراء – لاتساعها و خلوها و استوائهـا – حقيقة بهـــذا الاسم ، ذلك ما يؤكده (ابن منظور) بقوله :" **و الصحراء فضاء** " [2] .

هذا مجمل ما رشح في وعاء لفظ " **الفضاء** " من معان في المعاجم العربية .أما المعاجم الغربية ، فسنقف فيها على معاني اللفظ المقابل للفضاء ، و نقصد به : (**L'espace**) ، أو (**Space**) قصد تبين الأصل اللغوي لذلك اللفظ الذي أضحى مصطلحا سيّارا قفز إلينا في جملة ما قفز من مصطلحات النقد المعاصر .

ورد في قاموس " لاروس " (LAROUSSE) أن الفضاء (Espace) ، يراد به " **امتداد مبهم يشمل كل الأشياء و يحيط بها** "[3] .

و في اللغة الانجليزية يصادفنا لفظ (Space) كمرادف للفضاء ، وهو- حسب قاموس أكسفورد – " **فراغ أو مساحة غير مشغولة بين شيئين أو أكثر ، أو بين نقطتين أو أكثر** "[4]

و على الرغم من الاختلاف الملاحظ في هذه النصوص و المتعلق فقط ببعض الجزئيات ، فإنها تتفق جميعا على أن **الفضاء** امتداد لا نهائي يسع كل الأشياء الأرضية ، و قد يصل إلى خارج الكون الأرضي .

و بهذا يتبوأ " الفضاء " الغربي – إن جاز القول – موقعا لا يبعد كثيرا في معناه ودلالته عن " **الفضاء** " العربي ؛ فالامتداد، و الخلو ، و السعة صفـات لا افتراق عنـدها ، أمـا مـا تعلق بصلـة **الفضاء** بالجو ، أو الكـون الخارجي في التصـور الغربي ، و اقتصاره على الكون الأرضي في التصور العربي ، فهو من قبيل الاختلاف الحاصل بين البيئات و العصور . و الذي قد يترسخ أكثر على مستوى الاستعمال الاصطلاحي.

---

[1] - ابن منظور : " لسان العرب " ، الجزء 15 ، م س ، ص :156 .
[2] - نفسه ، الجزء 15 ، ص : 157 .
[3]-LAROUSSE / VUEF, FRANCE, 2001 ,P:155 .
[4]-JON-THAN CROTHER : OXFORD OXFORD UNIVERSITY PRESS , FIFTH EDITIONN, P:1137

2) - الـفـضـاء اصطلاحـا :

- لاشك أن مصطلح **الفضاء** الذي هيأته لنا الدراسات النقدية المعاصرة بشـيء مـن الدقـة و التحديـد ، مـع اختـلاف نسـبي ، يـدين بـبعض الفضـل فـي تشـكله لإسهامات قديمة تقدم بها مؤلفون من فئة الفلاسفة و المتكلمين ، و لا نقول النقاد . لأن العثور على استعمال نقدي مؤسس للفظ الفضاء ولو كان عفويا و غير مقصود أبعد ما يُرجَى في نقدنا القديم . لهذا كان لزاما على كل باحث عن جذور المصطلح أن يلوذ بمصنفات الفلسفة و علم الكلام ، لا من أجل التأصيل طالما أن الأمر يتعلق بتصور فلسفي لا نقدي ، بل من أجل إحداث مقاربة منهجية من شأنها أن تعزز موقع **الفضاء** في الدراسات العربية المعاصرة ، و تمنحه مشروعية التواجد على حساب مصطلحات أخرى قد تنازعه على موقعه ذاك ، امتثالا لأصول علم المصطلح الذي يحبذ المصطلحات ذوات الأصول في التراث «[1]»، و لا يشترط أن يكون استعمالها التراثي مطابقا للمفهوم المعاصر الدقيق ؛**" فبمضي الوقت يتضاءل الأصل اللغوي لتصبح الدلالة العرفية الاصطلاحية دلالة مباشرة على المفهوم كله "**[2] ، ولما كان التطور من سنــن العلوم والمعارف ، ولما كان المصطلح أداة للمعرفة ،وهو في الحين نفسه نتيجة لها - من حيث إنه يشكل موضوع علم قائم بذاته (علم المصطلح)- خاضعا لهذا الناموس . فنحن لا نشك في أن التصور الذي يثيره في أذهاننا اليوم مصطلح الفضاء هو حصيلة تنقله في مدارج العلم و الفلسفة و الأدب . هذا ما يؤكده لنا الدكتور (حسين نجمي) بقوله : " **ذلك أن ما كان يفهمه قدماء اليونان ، أو قدماء العرب المسلمين من مفهوم الفضاء ، ليس هو ما فهمته أوروبا النهضويــة أو أوروبا القرن التاسع عشر ، و ليس هو ما نفهمه اليوم من هذا المفهوم في مجموع استعمالاته و توظيفاته الإستتيقية و الأدبية و الفلسفية"**[3].

أ- الـفـضـاء في الـتـراث :

[1] - د / محمود فهمي حجازي : " الأسس اللغوية لعلم المصلح " ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، د – ت ص : 251 (عن ملحق بـ " المبادئ الأساسية في اختيار المصطلحات العلمية ووضعها في ندوة توجيه منهجيات وضع المصطلح العلمي العربي "18 الرباط 20 – 02 – 1981 .)

[2] - نفسه ، ص : 16 .

[3] - د/ حسين نجمي : " شعرية الفضاء / المتخيل و الهوية في الرواية العربية " ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت ط1 ، 2000 ،ص: 36 .

- لقد عولجت إشكالية **الفضاء** في تراثنا الفلسفي على أنها جزئية صغيرة تدخل ضمن مبحث كبير هو مبحث **المكان** ، الذي خلق إشكالية معقدة تعاطى معها الفلاسفة و المتكلمون بكثير من الجدل ، نظرا لتداخلاته مع مباحث أخرى مثل مشكلة الزمان و غيره ، فضلا عن تعدد وجهات النظر المتعلقة بنقاط بعينها تدخل في تشكيل ماهيته ، مثل تلك التي تطرح فكرة الأزلية ، و الجوهر ، و العرض، و الفراغ ، و ما إلى ذلك من المسائل التي تُعنى الفلسفة بها.

ولقد أغنى (محمد بن الشريف الجرجاني) الباحثين عن التنقيب عن التعريفات والحدود التي و ضعها الحكماء للمكان بقوله :" **وهو عند الحكماء السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر في الجسم المحوي "**[1] ، أما خلاصة ما فهمه (محمد بن الشريف الجرجاني) من المتكلمين في عرضهم لمفهوم **المكان** فهو " **الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم و ينفذ فيه أبعاده "**[2] .

فالمكان حسب هذا التصور موجود إذا وُجِد ثمة ما يشغله ، و إلا عُدّ والعدم سيان .

أما **الفضاء** فلا نكاد نعثر له على معنى واضح في تصور الفلاسفة . بعض النصوص توفق بينهما فتجعل لهما معنى واحدا ومنها هذا الذي مؤداه : " **وقيل أيضا أن المكان هو الفضاء الذي يكون فيه الجسم ذاهبا طولا و عرضا و عمقا ، وأن كل جسم مثله سواء ، فإن كان الجسم مدور الشكل أو مربعا لا أصغر و لا أكبر ، حتى قيل في المثل إن المكان مكيال الجسم "**[3] ، ولكنه يختلف عن الخلاء الذي عرفه الخوارزمي قائلا :" **هو المكان المطلق الذي لا ينسب إلى متمكن فيه ، وعند أكثر الفلاسفة أن لا خلاء في العالم و لا خارج العالم "**[4]، و بهذا يكون الفضاء مرادفا للمكان ومختلفا عن الخلاء في عرف الفلاسفة ، على عكس ما يذهب إليه بعض الباحثين المعاصرين الذيـــــن جعلوا الخلاء مرادفـا ثـالثا في المعجم الفلسفي العربي ، نقول هذا و في ذهننا الدكتور (حسين نجمي) الذي أكد هذه العلاقة الترادفية في معرض حديثه عن

---

[1] - الجرجاني(علي بن محمد الشريف) :" كتاب التعريفات "، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، 2000 ،ص :244 – 245 .
[2] - المصدر نفسه ، ص : 244 -245 .
[3] - " رسائل إخوان الصفا ، و خلان الوفاء " ، المجلد 2 ، دار بيروت للطباعة و النشر ،1983 ، ص : 12 .
[4] - الخوارزمي (محمد بن أحمد بن يوسف) : " مفاتيح العلوم " ، تحقيق : إبراهيم الأبياري ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط 1 1984 ، ص : 159 .

التطور التاريخي للفضاء ، يقول : " **غيـــــــر أن هذا المفهوم الفضاء (و يسميه الفلاسفة العرب : المكان - الخلاء – الملأ- الأين) ...**" [1].

و أيًّا كانت العلاقة التي تصل **الفضاء** بالخلاء ، و الملأ، و الأين ، فالثابت أن **المكان** هو صنفه و رديفه على مستوى الطرح المفهومي المصطلحاتي ، و هذا ما أزعج الدكتور (عبد المالك مرتاض)، فقال مستاءا : " **وإنما المزعج في تمثل الفلاسفة المسلمين هو عدم ميزهم المكان (Lieu) عن الحيز[*] (Espace) و الحيز من المكان ، مع أنهم مفهومان مختلفان في مقررات الفلسفة العامة ، إذ كل منهما يذكر في بابه لا في باب الآخر ."**[2]

و لا ندري أيًّا من المقررات الفلسفية العامة يقصد (مرتاض) ، و لو افترضنا أنه يعني مقررات الفلسفة الغربية المعاصرة ، لوجد من يعارضه بهذا الخصوص؛ فنحن لا نجد في بعض الموسوعات و الدراسات الفلسفية أي فــــرق يذكر بين المصطلحين ، ننظر في " موسوعة لالاند الفلسفية " مثلا ، فنلفي لفظ (**Espac**) الفرنسي معادلا للكلمات العربية التالية : [مكان / مجال / فضاء / مدى]. و يقابله في الانجليزية (**Space**) ، و في الألمانية (**Raum**) ، و في الإيطالية (**Spazio**)[3]. أما مقررات الفلسفة العربية مثل" المعجم الفلسفي" لـ(جميل صليبا) فلا نظن بأن الدكتور (مرتاض) يعنيها بأي وجه من الوجوه ، لأنه أمعن هو الآخر في الخلط بين المصطلحين ، وعلى نحو أثار استنكار الدكتور(مرتاض) نفسه . فقد عرف (جميل صليبا) **المكان** قائلا :" **المكان ، الموضع ، و جمعه أمكنة ، وهو المحل (Lieu) المحدد الذي يشغله الجسم ، وهو مرادف للامتداد ، و يرادفه الحيز"**[4] ، وذلك بعد أن رصد ما يقابله من مرادفات في اللغات : الانجليزية

---

[1] - د/ حسين نجمي :" شعرية الفضاء " ، م س ، ص :36 -37 .

[*]- أصر الدكتور (عبد المالك مرتاض) على تسمية " الفضاء" بـ "الحيز" ، وسنفصل ذلك في موطن لاحق من هذا المدخل.

[2] - د/ عبد المالك مرتاض : " السبع معلقات [مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها] ، من منشورات اتحاد كتاب العرب ،1998 . ص : www-awu-dam-org

[3] - أندريه لالاند :" موسوعة لالاند الفلسفية "، المجلد :1 ، تعريب : خليل أحمد خليل ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط2 ،2001 ص :362 .

[4] - د/ جميل صليبا :" المعجم الفلسفي" ، الجزء 2 ، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت، 1994 ، ص :412 .

والفرنسية و اللاتينية ، ففي الانجليزية يقابله (**Space**) ، و في الفرنسية يعادله (**Espace**) ، وفي اللاتينية يشاكله (**Spatum**)[1] .

ووفق هذا التعريف يمكننا أن نسم **المكان** أو(**L'espace**)- حسب رأي جميل صليبا- بالبذخ من حيث المرادفات ؛ فهو فضاء ، و حيز ، و موضع ، و محل ، و امتداد . بيد أن هذا البذخ المصطلحاتي سرعان ما يوقعه في تناقض غريب ؛ فإذا المحل الذي كان قبل قليل صنو المكان و رديفه في المعنى ، يستحيل إلى لفظ أجنبي يفترق عنه في " **أن المحل يدل على العلاقات التي تعين وضع الجسم بالنسبة إلى غيره ، في حين أن الامتداد أو المكان يدل على الفراغ اللانهائي المحيط بالأجسام كلها** "[2] ويؤكد هذا الفرق في المقال الذي عقده **للأين** في موضع آخر من المعجم ، حيث يجعل **المحل** هذه المرة مقابلا **لـ " أين"** الذي" **أطلقه الفلاسفة على المحل الذي ينسب إليه الشيء** "[3] .

و الحق أن المرء ليقف كالمتعجب حين يرى (جميل صليبا) قد دنا بتلك المفاهيم الفلسفية إلى هذه الحال من اللبس و التعتيم ، و حتى و إن استطاع أن يغفر له ذلك على اعتبار أنها ظاهرة تكررت في أكثر من مرجع أو مصدر أو دراسة – على تفاوت فيما بينها – ، فليس في الوسع غفران ذلك التناقض الصارخ الذي يُستنكَر في كل مجال فكيف إذا تعلق الأمر بمؤلف يُنسَب إلى حقل الفلسفة و المنطق القائمة أسسه على مبدإ عدم التناقض .

و نعود إلى استكناه موقف الدكتور (عبد المالك مرتاض) الذي كنا ألمعنا إليه قبل قليل ، و المتعلق بعمل (جميل صليبا) في مقالتيه المخصصة إحداهما لمصطلح "**الأين** " في الجزء الأول من معجمه الفلسفي ، و الأخرى لمصطلح " **المكان**" ضمن جزئه الثاني .

أعلن في البدء عن رفضه التوفيق بين **المكان** و ما يصر على تسميته **بـ "الحيز"** (الفضاء) قائلا :" **و أيًّا كان الشأن فإن المكان لدى جميل صليبا هو الحيز نفسه**

[1] - د / جميل صليبا : " المعجم الفلسفي " ، الجزء 2 ، م س ، ص : 412

[2] - نفسه ، الجزء 2 ، ص : 412 .

[3] - نفسه ، الجزء 1 ،ص : 188 .

بصريح عبارته ، لا فرق بينهما و لا تمييز ، ولا اختلاف في معناهما ، و لا ابتعاد هذا ذاك ، و ذاك هذا ، فأي مفكر اصطنع الحيز فهو يريد أو يجب أن يريد إلى معنى المكان ، و أيّما ناقد استعمل المكان في كتابه أو تفكيره ، فهو إنما يريد غالبا إلى الحيز ، وهذا أمر لا نتفق معه عليه "[1] . بعدها لا يلبث (مرتاض) أن يتساءل كالحائر حينما يكشف ذلك اللبس الذي ران على مفهوم المحل ، فهو يقابله حينا بـ "**الأين** " في العربية و بـ (**Lieu**) في الفرنسية ، و طورا **بـ " الحيز"** . فلا يملك إلا أن يقول **:" بأي القولين أو الأقوال نعمل "[2] .**

و الواقع أن هذا السؤال قد يشارك في صياغته كثير من الباحثين و الدارسين ممن أعياهم البحث عن مفهوم مخلّص يحسم الخلاف ، و يرسم الحدود بين مصطلحين ظلا يتبادلان الأدوار منذ الجهود الأولى للفلاسفة و المتكلمين ، إلى بدايات الاشتغال النقدي النظري و التطبيقي على مصطلح الفضاء . ومن هنا يغدو اتهام الفلاسفة المسلمين وحدهم بالخلط بين مصطلحين أصلهما التمايز ، حكما جائرا ما لم يُدَس في القفص نفسه فلاسفة و نقاد معاصرون ، كان يفترض أن يتجاوزوا هذه التداخلات في عصر حرصت فيه الفلسفة كما النقد على التدقيق و الفصل الصارم بين المصطلحات كمطلب ابستمولوجي ملح .

على أن أصل الخلاف – في رأينا- يعود إلى أن النقاد في عصرنا لم يعنوا أنفسهم بضبط المصطلح و تحديد المفهوم ، قبل أن ينقلوه من حقل الفلسفة إلى حقل النقد، وقد أشار كثير من الدارسين إلى أن مصطلح الفضاء فلسفي الأصول.

ولو أن هؤلاء ، احتكموا لأمهات المعاجم العربية لأمكنهم تلافي هذا الخلاف وذاك التعقيد ؛ و ذلك بالوقوف على المستوى المعجمي للفظين ، و مراجعة الفروق التي وُضِعَت بينهما على مستوى الدلالة اللغوية ، قصد الاستعانة بها على معرفة الفروق التي يجب أن يُنتبَه إليها على مستوى الدلالة الاصطلاحية . و مع استئناسنا برأي الدكتور(رجاء عيد) ، الذي أرجأ أهم أسباب نشوء إشكالية المصطلح في الفكر النقدي العربي المعاصر إلى فقد التتبع لتنقلات المصطلحات من الدلالة المعجمية

---

[1] - د/ عبد المالك مرتاض :" السبع معلقات " ، م س ، ص : www-awu.dam.org

[2] - نفسه ، ص : www-awu-dam.org

إلـى الدلالـة النقديـة «[1]» نـزداد تأكيدا علـى هذا المطلـب . وإذا أتـاح لنـا هذا البحث فرصـة تقديم إسـهام متواضـع جدا فـي هذا المجـال ، خلصنا إلـى تسجيل الملاحظـة التالية :

لا أحـد مـن المعـاجم التـي وقعت بـين أيـدينا أشـار إلـى أن **المكـان** هـو **الفضـاء**، أو العكس ، وإذا شئنا التذكير بما جاء في " لسان العرب " لأجابنا (ابن منظور) : أن **الفضاء " هو ما اتسع من الأرض و خلا و استوى "**[2] ، بينما **المكان** هو **"الموقع "**[3] ، من غير أن تلحق به صفة من الصفات المذكورة .

فبالاتكـاء إذن علـى الدلالـة اللغويـة ، لا يستطيع عاقـل أن يجعـل اللفظـين فـي حكم المترادفين ؛ إذ كان المكـان هو متعين مـادي ثابـت مستقر مسمى – فـي غالـب الأحيـان- محدود المساحة – ضبطا أو تقديرا- مـأهول فـي أكثر الحـالات ، و كـان الفضاء مبهم المساحة و افرها ، غير مأهول و لا مسمى .

وقصارى القول أن **الفضاء** - معجميا- غير **المكان** في لغتنا ، و في لغة غيرنا – كما رأينا - . أما من حيث الاستعمال و بـالرجوع إلـى مصـادر اللغـة التـي يعتبر القرآن الكريم رافـدها الأول ، نجد **الفضاء** و قد اتخذ صيغـة الفعل في قوله عز و جـــل :

﴿ **وكَيْفَ تَأخُذونهُ و قَدْ أفْضَى بَعْضُكُمْ إلى بَعْضٍ** ﴾«[4]» ، قد خرج إلى معنى الانتهاء كما أسلفنا ، أما فـي الدعاء النبوي المذكور فقد أفضـى إلـى معنى الفراغ و الخلو .

و في الشعر الجاهلي يحيلنا لفظ **الفضاء** الذي و رد في شعر(لبيد بن ربيعة) :

فَعَـلاَ فُـروعِ الأَيْهُقَانِ وَ أَطْفَلَـتْ بالجَلْهَتَـيْنِ ظِبَاؤُهَـا و نَعَـامُهَـا

و العَـيْنُ سَاكِنَـةٌ عَلَـى أَطْلاَئِهَـا عوذا تَأَجَّـلَ بالفَضَـاءِ بِهَـامُهَا«[5]»

[1] - د / رجاء عيد : " المصطلح في التراث النقدي " ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، د – ت ، ص : 07 .
[2] - ابن منظور : " لسان العرب " ، الجزء 15 ، م س ، ص : 156 .
[3] - نفسه ، الجزء 13 ، ص :414 .
[4] - سورة : " النساء " ، الآية: 21 .
[5] - القرشي (أبو زيد محمد بن أبي الخطاب) :" جمهرة أشعار العرب " ، تحقيق علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، د – ت ، ص : 291 .

علـى مـا و ضـعه لـه اللسـان العربـي فـي الأصـل؛ أي المتسـع مـن الأرض و الخـالي والمستوي .

و إذا فتشنا عن دلالة **المكان** في هذه المصادر نفسها ، لألفينا له معنى آخر مخالفا لمعنى **الفضاء** ، فقد ورد لفظ **المكان** بمشتقاته المختلفة اثنين و عشرين مرة في القرآن الكريم ، أكثرها الفعل" **مَكَنَ**" أو " **مَكَّنَ** " الذي يراد به " **الثبات**" و"**الاستقرار**" في مكان ما«[1]» ؛ " **تمكَّنَ المكان ، و به ، استقر فيه ، و المكين الثابت ، و أمْكَنَه من الشيء : أقْدَرَه عليه ، و جعله في قبضته**"[2] .

ومن الآيات التي استشهد بها (محمد إسماعيل إبراهيم) في هذا المقام ، قوله تعالى : ﴿ **مَا مَكَّنِي فِيهِ رَبِّي خَيْرٌ** ﴾«[3]» . و قوله أيضا :﴿ **مكَّنَّاكُمْ فِي الأرضِ مَا لَمْ نُمَكِّنْ لَكُمْ** ﴾«[4]» .

واستنادا لهذه النصوص التي لا نلمح فيها حتى مخايل العلاقة الترادفية المزعومة بين **الفضاء** و **المكان** ، نستطيع أن نؤكد أن اللغة في حل من الخلط الذي كان دأب الفلاسفة و المتكلمين قديما ، و ظل ديدن النقاد و الباحثين حديثا ، نستثني منهم نفرا تحلى بالروح العلمية التي تستنكر هذه الفوضى المصطلحية، فعكف على تهيئة مصطلحي **الفضاء** و **المكان** لتوظيف منهجي دقيق . على أننا نجد ضمن هذه المحاولات جهودا أخرى انصبت على دراستهما ، لكنها لم تُعنَ بالفصل بينهما منهجيا ، ذلك ما سيتضح من خلال تتبعنا لمسار الفضاء في الخطاب النقدي العربي المعاصر .

---

[1] - محمد إسماعيل إبراهيم :" معجم الألفاظ و الأعلام القرآنية " ، دار الفكر العربي ، القاهرة ،1998 ،ص : 502 .
[2] - نفسه ، ص : 502 .
[3] - سورة : " الكهف " ، الآية : 96 .
[4] - سورة : " الأنعام " ، الآية : 6 .

ب- الـفـضـاء في الخطـاب الـنـقـدي الـعـربـي المعـاصـر :

بداية ينبغي التلميح إلى الجهد الذي بذله نخبة من الدارسين أسسوا لمبحث **الفضاء** في الخطاب النقدي العربي من خلال بحثهم في " جماليات المكان " . فبكثير من الاجتهاد ، ومن الاعتداد أيضا بـ**المكان** كمعطى جمالي تكويني يدخل في تشكيل النسيج النصي بحث (ياسين النصير) في " البنية المكانية في القصيدة الحديثة " وخلص إلى أنسنته – إن جاز القول – بجعله كائنا ذا عواطف و مواقف ، إنه ينظر إليه باعتباره " **ممارسة و نشاطا إنسانيين مرتبطين بالفعل البشري ، و يحملان من بين ما يحملانه مواقف و عواطف و خلجات و مشاعر و انفعالات الكائن الإنساني بل و كل التفاصيل الصغيرة و، الكبيرة المعلنة و المتخفية ،الواقعية و المتخيلة المحتملة و الممكنة ، للإنسان عبر تاريخه العام و الخاص"**[1] . فليس المكان المرجعي إذن و فق هذا التصور – سوى علامة دالة تحيل على مرجعيات نفسية وأيديولوجية ، و اجتماعية ، و حضارية ، تدخل ضمن نسق تاريخي و فكري عام مشكّلة بذلك "المكان الفني " الذي يظهر بوصفه مركبا يشترك في بنائه كل من العقل ، والعاطفة ، و الخيال ، و اللغة، و يتدخل الزمن كعنصر فاعل تلتقي عنده كل هذه العناصر«[2]».

وإذا كان (ياسين النصير) يتحدث عن " المكان الفني " ، فإن الباحثة (اعتدال عثمان) تحدثنا عن " المكان الشعري " الذي لا يمكنه أن يمتلك صفة "الشعرية " ، إلا إذا حقق مبدأ التجاوز ، و تلك المجاوزة إنما تصنعها اللغة تحت إمرة الخيال ، فيولد لدينا واقع فني جديد يختلف عن الواقع الأول ،اختلافا قد ينأى به إلى الطرف النقيض ،" **غير أنه يظل على الرغم من ذلك واقعا محتملا ، إذ أن جزئياته تكون حقيقية ، ولكنها تدخل في سياق حلمي يتخذ أشكالا لا حصر لها"** [3].

---

[1] - د / ياسين النصير :" البنية المكانية في القصيدة الحديثة " ، مجلة الآداب ، العدد 34 ، 1986 ، ص : 210 .
[2] - نفسه ، ص : 210 .
[3] - اعتدال عثمان :" إضاءة النص " ، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط 1، 1988، ص : 06 .

و على الرغم من اختلاف الباحثيْن حول بعض التفاصيل و الأفكار ، فإنهما يلتقيان عند نقطـــــــــة واحدة ، هي أن المكان في الأدب مكون فني غير محايد و لا بريء ؛ فبإمكانه أن يحمل من الدلالات و المعاني ما يسمح له بأن يتسلم مفتاح النص الذي يفك أقفال المعاني المتشظية في جنباته .

هكذا أراده إمامه الأول في أمة الغرب ، و أمة العرب (غاستون باشلار) أن يكـــون ، و هكذا تلقاه المتلقون من العرب النقاد ، حتى إذا سمعـــــــــوا (غاستون باشلار) يقول :" **إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى لا مباليا ، ذا أبعاد هندسية و حسب ، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط ، بكل ما في الخيال من تحيز"**[1]، حركوا أقلامهم موافقين ، و راحوا -تحت تأثير خطأ فادح ارتكبه(غالب هلسا) على مستوى الترجمة -يبحثون في **المكان** من حيث أرادوا **الفضاء** الذي حاول (غاستون باشلار) أن ينظِّر له في كتابه **(La Poétique de L'Espace)** ، فإذا فضاؤه غدا مكانا (جماليات المكان) وإذا الكتاب محرف مصحف «[2]» ، و إذا الباحثون يقفون كالحيارى أحيانا وكالمتجاهلين للفرق بينهما حينا آخر . و كانت حصيلة ذلك كله دراسات يعوزها الضبط المنهجي المصطلحاتي ، وأخرى تحاول أن تؤسس- بكثير من العناء- من جديد للمصطلح ، و توطن له ، فيما جنح اتجاه ثالث إلى اصطناع مصطلـــح آخر ، رأى فيه المخلص من هذه الفوضى ، و الأكثر مناسبة في لغتنا .

و انطلاقا من هذا الواقع يمكننا أن نميز بين ثلاثة مسارات سلكتها الدراسات الفضائية في الخطاب النـــقدي العربي ، قاد أولها فئة آمنت بتوحـــــــــد المصطلحـــين و تماثلهما ، و تزعّم أخراها زمرة ناهضت الأولى ، و أصرت على إقامة الحدود بينهما ، فيما قاطعت الثالثة الاتجاهين جميعا ، و جاءت بمصطلح " **الحيــز**" كمصطلح بديل . هذا ما سنفصل فيه فيما يلي .

---

[1] - غاستون باشلار ": جماليات المكان " ، ترجمة : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط5 2000 ،ص : 31 .

[2] - د/ حسين نجمي : "شعرية الفضاء " ، م س ، ص : 6 ، و انظر المرجع نفسه ، ص : 42 و ما بعدها

- **الفضاء معادل للمكان :**

ـ قد لا يخفى على الكثير منا أن السواد الأعظم من الدراسات المخصصة للفضاء الأدبي سواء النظرية منها أو التطبيقية انصبت على الرواية ، لذلك كان الفضاء "الروائي " ، أو الفضاء " الحكائي" هو القطب الذي دارت حوله رحى تلك الدراسات و التي اختزل بعضها الفضاء في الحيز المكاني ، أو ما يطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي«[1]» ، وهو ما يسميه الدكتور (مراد عبد الرحمن مبروك) أيضا "الجغرافيا المكانية " ، و يقصد بها " **حدود التضاريس المكانية للنص الحكائي من حيث حيز المكان الجغرافي للنص ، و حيز التتابع المكاني له وفقا للرؤية الفكرية المطروحة ، و علاقة كل منها بالشخصية و الحدث و اللغة "[2].**

و إذ ندع نحن هذه التفاصيل المتعلقة بالنص السردي جانبا ، وننظر في ما كتب عن **الفضاء** الأدبي على وجـــه العـــموم ، أو **فضاء** النص الشعري على وجه الخصوص ، نجد إشكالية **الفضاء** قد و جدت طريقها للانفراج على يد ثلة من النقاد المعاصرين ، لعل أقربهم إلينا زمنيا ، و أشدهم بلاءً الدكتور (حسين نجمي) الذي قاد ثورة تصحيحية لصالح **الفضاء** فتحها على جبهتين ؛ جبهة هجومية استهدف فيها (غالب هلسا) فأمعن في الطعن في عمله، و اتهمه بتضليل الباحثين العرب الذين تلقوا تلك " **الهدية المسمومة** "«[3]» دون أن ينتبهوا لخطرها ، فظلوا حبيسي ذلك المنجز الرديء . أما الجبهة الثانية فقد خصصها للدفاع عن مصطلح **الفضاء** ومحاولة التمكين له في قناعات الباحثين و دراساتهم ، بعد تخليصه من ربقـــة **المكان** ، وقد ارتأى أن تكون أول خطوة يخطوها في هذا المسعى موجهة إلى إعادة

---

[1] - د/ حميد لحميداني : " بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي "، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط3 ، 2000 ،ص : 53 .

[2] - د/ مراد عبد الرحمن مبروك : " جيبولوتيكا النص الأدبي " دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الاسكندرية ، ط 1 ،2000 ص:67 .

[3] - د/ حسين نجمي :" شعرية الفضاء " ، م س ، ص : 06 .

تعريـب كتـاب (غاسـتون باشـلار) « شـعرية الفضـاء» **" قصـد تصـحيح و تجـاوز الجناية الرفيعة للمرحوم غالب هلسا "**[1]

غيـر أن (حسـين نجمـي) لـم يكـن الوحيـد و لا السـباق إلـى الـدعوة لمراعـاة الفـرق المفهومي بين **المكان** و **الفضاء** . ففي الثمانينات من القرن الماضي أنجزت دراسات أظهر فيها أصحابها بعض الـوعي بضـرورة الفصـل بين المصـطلحين . لكن طرافة الموضوع و جدته في النقد العربي من جهة ، و غياب آليات التعـاطي معـه من جهـة أخرى ، حالا دون صـياغة مفـاهيم دقيقـة تضـع حـدودا صـارمة بـين مصـطلحين همـا على درجة من التعقيد و التداخل نعلمها جميعا .

و تأتي تواليف الدكتور (عبد المالك مرتـاض) فـي طليعـة الدراسـات التـي ترجمـت ذلك الوعي ؛ إذ سعت على امتداد عشرية كاملـة أن تنبـه إلـى حقيقـة اختلاف **المكـان** عمـا يصـر علـى تسميته بــ" **الحيـز** " . و سـواء سلمنا بمصـطلحه أم لا ، فالثابـت أنـه ظفر بقصب السبق – في حدود ما اطلعنا عليه طبعا- في الفصـل بـين المصـطلحين . ففي دراسته للألغاز الشعبية بمنطقة الغرب الجزائري ينكر على من و صـفهم بالنقـاد التقليـديين عدم احتفـائهم بـالحيز (L'espace) ، وإن حـدث و التفتـوا إليـه – عرضـا- فإنهم لا يفهمون منه غير المعنى الجغرافي أو الاجتمـاعي«[2]»، و يقـرر صـراحة فـي دراسته السيميائية التشريحية لقصيدة « أشجان يمانية » أن **الحيز** لـيس **مكانـا**«[3]». ثـم يصل في كتابه « الميثولوجيا عند العرب » إلى وضع حدود فاصلة بين المصـطلحين حينما يخرج **المكان** من دائرة اهتمام النقد ، على اعتبار أنـه معطى جغرافي لا ينبغـي للناقد الأدبـي أن يبـدي اهتمامـا بـه . علـى أن الـذي يستحق عنايتـه حقـا هـو " **الحيـز**" ويعلل رأيه هذا بقولـه : **" ذلك أن المكان كأنما إنمـا وضـع أصلا للجغرافيـا لا للفـن أي للحقيقـة لا للخيـال ، ينضـاف إلـى كـل ذلـك أن المكـان يقـف عـاجزا عن احتمـال**

---

[1] - نفسه ، ص : 43 .

[2] - د / عبد المالك مرتاض " : الألغاز الشعبية الجزائرية / دراسات في ألغاز الغرب الجزائري" ، ديوان المطبوعات الجامعيــــــــة الجزائر ، 1982 ص : 84 .

[3] - د/ عبد المالك مرتاض : " بنية الخطاب الشعري / دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية " ، دار الحداثة ، بيروت ، ط1 ،1985 ص :75 .

الأخيلة في تحليقاتها المجنحة و الإبداعات في ابتكاراتها الشموس ، فالمكان ينتهي من حيث يبتدئ الحيز ، ذلك هو تصورنا له "[1] .

و بمثل هذه الاجتهادات إذن هيأ الدكتور(مرتاض) وآخرون غيره تربة صالحة لظهور دراسات جادة صادقة النية في الانتصاف **للفضاء** ، من حيث هو مخالف **للمكان** ، مثل الدراسة التي قدمها الباحث المغربي (حميد لحميداني) والموسومة بـ «بنية النص السردي» ، تحدث فيها عن ضرورة الفصل بين **الفضاء** و **المكان**، بعد عرض مفهوم كل منهما ، لكن انصراف الدراسة إلى النص السردي حرم البحث من الاستفادة من هذه المفاهيم استفادة مباشرة نظرا لخصوصية الفضاء في النص الشعري واختلاف طريقة التعاطي معه ، وخلاصة ما يستطيع البحث الخروج به من هذه الدراسة أن **المكان** لا يعادل **الفضاء** ،لأنه أوسع و أشمل منه، كما أنه كفيل بأن يؤلف بين مكونات النص فيوزع ظلاله على مساحة النص كلها ، على نحو لا يشترط فيه السفور و التجلي ؛ إذ يمكنه أن يتخفى في مناطق معتمة في انتظار أن تمتد إليه أيادي قراء مهرة ممتازين ، فتخرجه من العتمة إلى النور«[2]».

و رغم أصالة هذه الجهود و ريادتها ، إلا أنها لم ترض طموح الدكتور(حسين نجمي) ، الذي يبدو أنه ضاق بسؤال **الفضاء** الذي شكل عائقا نظريا، حال دون نجاحه في إيصال تصوره الخاص **للفضاء** لجمهور النقاد و القراء جميعا ،يُفهَم هذا من قوله:" **وما يمكن قوله في هذا المنحى هو أنني بقيت منشغلا بهشاشة و شحوب الحضور الفضائي في الكتابة الأدبية العربية المعاصرة ، شعرية و روائية ، على السواء ، حضور الفضاء لا بوصفه أمكنة تدور فيها الأحداث و الوقائع الحكائية أو تتمركز حولها الفاعلية الشعرية ، بل الفضاء كوعي عميق بالكتابة جماليا وتكوينيا الفضاء كشكل ومعنى ، الفضاء كذاكرة و هوية ووجود ، الفضاء كسؤال إشكالي ملتصق بوعينا الثقافي و الاجتماعي و الجمالي ، و بنسيجنا السيكولوجي والمعرفي والأيديولوجي "**[3].

---

[1] - د/ عبد الملك مرتاض : " الميثولوجيا عند العرب " ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ،1989 ، ص : 91 .
[2] - د / حميد لحميداني : " بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي " ، م س ، أنظر ص : 51 و ما بعدها .
[3] - د / حسين نجمي : " شعرية الفضاء " ، م س ، ص :12 .

إننا أمام تصور مفارق للتصورات السابقة ، تصور جمالي فني ، و غائي في الوقت نفسه ؛ غائي لأنه يتخذ **الفضاء** مطية للوصول إلى غاية تتجاوز فهم النص الأدبي كبنية مغلقة ، إلى محاولة فهم المنظومة الاجتماعية، و السيكولوجية ، و الأيديولوجية التي أفرزته ، و ما دام ذلك كذلك ، فإشكالية **الفضاء** ينبغي أن تغدو انشغال المفكر العربي عموما ، و ليس انشغال الناقد الأدبي و حده ؛ لأن إيجاد حل لها ، يعني إيجاد حلول لكثير من المشاكل العالقة التي ظلت تقض مضجع الإنسان العربي ، مثل مشكلات الهوية ، و الذاكرة ، و الوجود ، و الوعي . إن معرفة **الفضاء** – حسب حسين نجمي تتيح **" لنا –كعرب- أن نجد إجابات ممكنة على الأسئلة التي يطرحها علينا ما يحيط بنا وما يحددنا ، و هنا ينبغي أن لا ننسى أن القضية الفلسطينية مثلا لم تكن في أي لحظة من اللحظات غير قضية فضاء أساسا ".**[1]

و اتساقا مع هذا الفهم ، لم يعد **الفضاء** تساؤلا نقديا ، أو مشكلا فلسفيا ، وإنما أضحى إشكالية ثقافية ، و حضارية ، و شمولية ، تطرح أمام الفكر، و الإبداع ، و النقد ، في إطار استراتيجية يهيؤها فعل الكتابة ، وفعل القراءة معا ، ذلك ما يرمي إليه (نجمي) بقوله **:" و الفضاء الذي تهيؤه لنا الكتابة يستلزم بهذا المعنى فضاء تهيؤه القراءة هنا نفهم بصيغة أخرى ما قلناه في الفصل الأول ، إن استراتيجية الفضاء هي استراتيجية كتابة ، و استراتيجية قراءة "**[2]. و بإشراك الباحث للقارئ في الإجابة عن إشكالية **الفضاء** يكون قد أعطاها بعدا تأويليا ، من شأنه أن يصنع توليفة ناجحة تسهم في إخصاب النص و إثرائه ، و إكسابه ترفا إيحائيا قادرا على إقناع أكبر شريحة ممكنة من القراء ، و على النص – حينئذ – أن يحني رأسه **للفضاء** اعترافا بفضله في منحه مقروئية أكبر من جهة ، وفي إحداثه رؤيا وحدوية في ظل فكرة الاستراتيجية التأويلية من جهة أخرى ؛ ذلك أن الكاتب ، و القارئ ، و فعل القراءة و بنية النص ، توحدهم جميعا فكرة الاستراتيجية التأويلية ضمن إطار إدراكي واحد«[3]».

---

[1] - نفسه ، ص : 6 .
[2] - د / حسين نجمي : " شعرية الفضاء " ، م س ، ص: 78 .
[3] - نفسه ، ص : 33 .

وتلخيصا لمجمل الأفكار المشكّلة لمفهموم **الفضاء** عند(حسين نجمي) نقول أن الفضاء يأبى أن يكون مكانا محدود الأفق ضيقا ، و يرفض أن يظل محايدا ، ويشترط أن يصدر عن استراتيجية معينة ، فهو معطى جمالي فني يتنكر للمعطيات الحسية وإن كان يستفيد منها ، و ينأى عن الواقع الفيزيائي وإن أعجزه التملص من التجربة الحياتية لكل من الكاتب و القارئ . باختصار إن **الفضاء** عند(حسين نجمي) هو هوية من هويات النص الأدبي ، لا يمكن بأي حال قمعها «[1]» ، " **و مادة جوهرية لكل كتابة أدبية** "[2] ليس في الوسع التخلي عنها وهو لذلك لا يرضى بأقل من"**منظور متفهم و رؤية عاشقة** "[3] .

أما الدكتور(محمد بنيس) فلم يكن أقل اعتدادا **بالفضاء** من (حسين نجمي) ، و لا أقل حرصا على تخليصه من ربقة **المكان** بل إنه جعل من مهمة الفصل بين المصطلحين في مقدمة أولوياته ضمن كتابه : « الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها » ، و ذلك بعد أن عز عليه أن يظلا متداولين " **بتسامح عفوي** "[4] وساءه أن يعاث في مفهوم **الفضاء** تشويها و تمويها، نتيجة انتسابه إلى عدة حقول معرفية ، الأمر الذي صيّره عرضة لاستعمالات جزافية اعتباطية ،هيأته للابتذال والميوعة التي تنتفي معها دقة المصطلح و خصوصيته، و لهذا السبب يسارع الباحث إلى ضبط مفهوم **الفضاء** انطلاقا من التمييز بينه و بين **المكان** ، متوسلا في ذلك سؤالا طرحه (هيدجر) ، أبان من خلال الإجابة عنه عن تصوره **للفضاء** . نص هذا السؤال **:" ما العلاقة بين المكان و الفضاء "**[5] . أما الجواب فمُركّز مقتضَب فحواه **:" إن الجسر مكان ، وهو كشيء يصنع فضاء تندمج فيه السماء و الأرض السماويون و الفانون "**، ثم لا يلبث أن يضيف " **إن الفضاءات التي نقطعها يوميا " مهيأة " بواسطة الأمكنة التي يتأسس وجودها على أشياء من قبيل العمارات"**[6].

---

[1] - - د / حسين نجمي : " شعرية الفضاء " ، م س ، ص : 59 .
[2] - نفسه ، ص : 59 .
[3] - نفسه ، ص : 59 .
[4] - د / محمد بنيس : " الشعر العربي الحديث / بنياته و إبدالاتها " ، الجزء 3 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، ط 3 ، 2001 ص : 114 .
[5] - نفسه ، الجزء 3 ، ص: 115 .
[6] - نفسه ، الجزء 3 ، ص : 115 .

إن الوصول إلى فهم صحيح لهذا الطرح مشروط - في تصورنا - باستجلاء علة اتخاذ (هيدجر) للجسر و العمارات كمطيتين توسلهما للإبانة عن كنه **الفضاء** ، لذلك سنحاول الإمساك بدلالتيهما الرمزية قبل الاطمئنان إلى أي مفهوم .

نعلم أن الجسر مكان ، لكنه ليس مكانا و حسب ، فهو **مكان** من حيث إنه متجذر في الأرض ، و هو **فضاء** من حيث إنه ممتد امتدادا مفارقا للمكان الواقعي الجغرافي مشرئب إلى السماء حيث العوالم المتخيلة المنشودة المتأملة ، أو المفقودة الدارسة .

وما قيل عن الجسر يصدق على العمارات أيضا .

و بهذا الربط الذكي بين **الفضاء** كتصور ، و العمارات و الجسر كمعادل موضوعي وواقعي لهذا التصور ، استطاع (هيدجر) أن يجلي طبيعة العلاقة التي تصل **المكان** **بالفضاء** ، وهي علاقة شبيهة بعلاقة العلة بالمعلول في عرف المناطقة ، فكما أنه لا يوجد معلول من دون علة ، فلا وجود **لفضاء** من غير **مكان** . ذلك ما استخلصه (محمد بنيس) أيضا و لخصه بقوله **:" نستخلص أن المكان منفصل عن الفضاء وأنه سبب في وضع الفضاء ، أي أن الفضاء في حاجة على الدوام للمكان "**[1] .

ذلك ما أمكننا جمعه من آراء جدَّ أصحابها في الفصل بين **المكان** و **الفضاء** ، على اختلاف في الطرح ، و تباين في الرؤى ، ومع ذلك فقد كان لصنيعهم هذا أثر محمود ظهر في كثير من الدراسات التي نشهدها اليوم في الحقل الفضائي العربي .

- **الحيز بديل للفضاء :**

لم تخل دراسة من دراسات الدكتور (عبد المالك مرتاض) التي نذر فيها قسما لدراسة **الحيز** الأدبي (L'Espace) من الدعوة إلى تبنيه كبديل عن **الفضاء** الذي لم يستطع أن يقتنع به ، بل و أكثر من ذلك عد استعماله أمارة من أمارات قصور الذوق اللغوي . هذا ما يفهم من قوله **:" أما أن نطلق الفضاء على مكان محدود بالمساحة و المسافة ، تركض فيه أحداث رواية ، أو تضطرب حواليه**

---

[1] - د / محمد بنيس :" الشعر العربي الحديث / بنياته و إبدالاتها " ، الجزء 3 ، م س ، ص : 115 .

حركـة حيزيـة حيـة فـي قصـيدة شـعرية ، فإننـا لا نـرى إتيـان ذلـك إلا مـن الحرمـان وقصور الذوق اللغوي "[1].

و عنـدما يحتـاج الـدكتور(مرتـاض) إلـى حجـة يسـتعين بهـا علـى دحـض حجـج المنتصـرين **للفضـاء** يلـوذ بـالتراث الـذي يـأنس فيـه القـدرة علـى البـت فـي كـل المصطلحات التي لم يُحسَم أمرها بعد ، و يقرر في هذه المناسبة أنه إذا استمرت معنا نحن العرب – حالـة العزوف عن التراث هذه " **سيظل الالتباس شـأننا ، و الخلـط سيرتنا فـي اصطناع هذه المفـاهيم ، التـي هـي موجـودة أصـلا فـي التـراث الفكـري العربـي الإسـلامي ، و إنمـا الـذي ينقصـها هـو التطـوير و التـدقيق ، و التوسـعة والبلورة** "[2] .

وإذا ظهـر لنـا أن نلبـي دعـوة (مرتـاض) هـذه ، و نرافقـه إلـى مناهـل اللغـة العربيـة ومعاجمها ، وجدناها قد اتفقت على أن لفظ **الحيز** ،- و الأصل فيـه « **الحَوَز**»- يعنـي فيمـا يعنيـه « **الجمـع**» ، و" **ضـم الشـيء كالحيـازة و الاحتيـاز** " [3] . فقـد جـاء فـي «معجم مقاييس اللغة » أن : " « **الحَوَز» هو« الجَمْع » ، و «التَّجَمُع» ، يقال لكـل مجمع و ناحية حَوَز ، و حَوْزة ، و حمى فلان الحَوْزَة ، أي المجمع و الناحيـة**"[4].

وانصراف لفظ **الحيز** إلى معنـى الناحيـة مـن الأرض ، يوجـه الأذهـان إلـى افتـراض مفاده : أنـه محدود المساحة ضيق و إن اتسع ، و بمجـرد اطلاعنـا علـى مـا قالـه(ابـن منظور) في هذا الباب ، يستحيل ذلك الافتراض حقيقة ؛ ذلك أنه لا يستبعد إمكانيـة امـتلاك **الحيـز** بـل يجعلهـا خصيصـة مـن خصائصـه ، سـواء كـان" المالـك " عـاقلا كالشخص ، أو غير عاقل كالدار ينسب إليها ؛ " **حوز الدار و حيزهـا مـا انضـم إليهـا من المرافق و المنـافع ، و كـل ناحيـة علـى حـدة** "[5] . هـذا ولا نغفـل معنـى آخـر قـد يفضـي إليه لفظ الحَيْز ، وهو" **السير الشديد** " [6] .

1 - د / عبد المالك مرتاض : السبع معلقات ، م س ، ص : .www.awu- dam .org
2 - نفسه ، ص:ww.awu-dam.org
3 - الفيروزابادي : " القاموس المحيط " ، المجلد 2 ، م س ، ص: 702 .
4 - ابن فارس :" معجم مقاييس اللغة " ، المجلد 2 ، م س ، ص : 117 .
5 - ابن منظور : " لسان العرب " ، الجزء 5 ، م س ، ص : 442 .
6 - الفيروزابادي :" القاموس المحيط " ، المجلد1 ، م س ، ص : 703 .

و عندما نقابل هذا المعنى اللغوي المعجمي بالمعنى الاصطلاحي الذي شرحه في قوله : " **إن الحيز كما نتصوره نحن ، هو هيئة تتخذ لها أشكالا مختلفة لا نهاية لتمثلها ، فتعرض لنا ناتئة ، و مقعرة ، و مسطحة ، و مستقيمة ، و معوجة وعريضة ، و طويلة ، كما تتمثل لنا في صورة خطوط ، و أبعاد ، و أحجام وأوزان ، دون أن ترتبط بالضرورة بما أو بمن فيها** "[1] ، لا نلمس ذلك الترابط القوي بين المستويين اللغوي و الاصطلاحي الذي حاول مرتاض أن يوهمنا به ؛ **فالحيز** في المستوى اللغوي هو أقرب ما يكون إلى **المكان** الذي يقر هو نفسه بأن" **له حدودا تحده ، و نهاية ينتهي إليها** " [2].

أما في الاصطلاح فيفاجئنا (مرتاض) بإثبات صفات تناقض ما تواضع عليه العرب من صفات **الحيز** ، فهو يند عن كل تقييد ، و لا ينتهي إلى نهاية «[3] » ، شأنه في ذلك شأن **الفضاء** الذي لم يرفضه ، إلا لإمعانه في الاتساع ، واستعصائه عن التحديد و التعريف«[4]» ، و يؤنسنا فيما ذهبنا إليه الدكتور(مراد عبد الرحمن مبروك) إذ يقول **:" و هذا المفهوم يؤدي إلى ضياع المفهوم نفسه ، بل إلى تناقضه ، لأن الحيز « لغويا» هو كل جمع منضم بعضه إلى بعض ، و حيز فلان كنفه ، و حيازة الرجل ما في حوزنه من مال و عقار ، و حوزة الشيء حدوده ونواحيه ... أي أن الحيز هو ما يحد بحدود معينة ، لأن حيز الشيء حده ، ومن ثم لا يصح أن نقول أن الحيز هو ما لا يحد بحدود ، و لا ينتهي بنهاية ، فنعرف الشيء بضده ، حتى لو كان المعنى اصطلاحيا"**[5].

لهذا السبب - ربما - لم يصادف **الحيز** هوى محببا في نفوس الباحثين العرب ، فلم يرتضوه بديلا عن **الفضاء** الذي استشرى في كتاباتهم ، على أننا نستغرب ذلك التجاهل الكبير الذي قابل به الباحثون العرب جهود (مرتاض) في التوطين لمصطلح **الحيز** ، حتى الباحث الوحيد الذي اعتمده في مقال له وهو الدكتور(يوسف الصميلي) لم يستأنس برأي (مرتاض) بل فعل ذلك " **استئناسا و استنسابا للمعنى**

[1] - د/ عبد المالك مرتاض : " السبع معلقات " ، م س ، ص : www.awu-dam.org
[2] - د / عبد المالك مرتاض : " في نظرية الرواية " سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ديسمبر 1998 ، ص : 146 .
[3] - نفسه ، ص : 146 .
[4] - د/ عبد المالك مرتاض :" السبع معلقات " ، م س ، ص : www.awu-dam.org
[5] - د/ مراد عبد الرحمن مبروك :" جيبولوتيكا النص الأدبي" ، م س ، ص : 68 .

اللغوي ..." يقصد السير الشديد ، و يبين وجه الاتفاق بقوله " **كون السير يحمل معنى الزمان و المكان ، كما يتضمن معنى الحركة التي تدخل كمكون من مكونات الفضاء لدى أكثر من باحث ..."**[1].

و كنا نتوسم من هذا الباحث ومن غيره إشارة إلى جهود مرتاض هذه و لو من باب الانتقاد كما فعل الدكتور(مراد عبد الرحمن مبروك). و أيا كان الأمر و سواء أرضى " **الحيز** " الباحثين أم لم يرضهم ، **فالفضاء** - بحكم الشيوع و التداول - أوفر منه حظا، وأقدر منه على إحراز ثقة أغلب الباحثين الذين- و إن كانوا قد ذهبوا في تعريفه و ضبط مفهومه مذاهب شتى -إلا أن أكثرهم ، يجمع على أنه مفارق **للمكان** وإن كان يتكل عليه ، ولا يقوم إلا به ؛ ذلك أن النص الأدبي لا يعدو أن يكون تشكيلا لغويا للعالم على نحو تخييلي و همي ، انطلاقا من معطيات حسية مباشرة ، يلمسها القارئ و يتوسلها للإقلاع ، لكنه سرعان ما يتخلى عنها ، و يأخذ طريقه في الفضاء محلقا ، و على هذه الشاكلة يمكننا أن نتصور الفضاء في النص الأدبي ، أنه ما يستنشق من عبق **المكان** ، و ما يبصر من خلف ألف ألف حجاب ، إنه جامع كل الإيحاءات، و الرموز ، و المشاعر ، و الرؤى ، و الأفكار التي يثيرها **المكان** في مخيلة القارئ و المبدع معا ، وإن شئنا قلنا إن الفضاء هو الرسالة التي يرسلها المبدع عن طريق **المكان** ، فيتلقاها المتلقي و قد توهجت حرائقها، و زادت حمأتها و فاح أريجها . كل ذلك بفعل اصطدام الرسالة **بالمكان** الذي أحس المبدع بحميميته معه فائتمنه على رسالته إلى القارئ .

3) تقسيمات الفضاء :

يجدر بمن يبحث في **فضاء** أي نص أدبي شعريا كان أم سرديا، أن يجتهد في التقاط كل الجزئيات المشكلة لذلك **الفضاء** ، هذه الجزئيات تتوزعها أربعة اتجاهات على الباحث أن يسلكها ، و إن كان هناك من الباحثين من يكتفي بتبني بعضها أو واحد منها فقط . و هذه الاتجاهات هي :

---

[1] - د / يوسف الصميلي : الحيز الروائي في " صخرة الجولان " لعلي عقلة عرسان ، مجلة الموقف الأدبي ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد 351 ، تموز 2000 ، ص : www.awu-dam-org

- **الفضاء الجغرافي :**

وهو الذي أشرنا إليه في أكثر من موضع ضمن هذا المدخل ، و عرفنا بأنه مجموع الأماكن التي تجري فيها أحداث الرواية أو تحلق فوقها أخيلة شعراء شدهم الحنين إليها ، و التذوا بالتعبير الجميل عنها أو بها ، و لا ينبغي أن تنصرف أذهاننا هنا إلى أن **الفضاء** الجغرافي الذي يعنى به الأدب هو نفسه ما تحتفي به الجغرافيا **." إن الحيز الأدبي – كما يقـــول مرتاض – ليس الجغرافيا ، و لو أراد أن يكونها "[1].**

الفضاء الجغرافي في النص الأدبي هو مفتاح يمكن القارئ من ولوج عالم النص و يعطيه الإذن بالتحليق في فضائه الرحب الفسيح .

و خلال هذه الرحلة التحليقية " الفضائية " سيمر القارئ بأفضية أخرى يعينه كل منها في فك جزء من مغاليق النص . و تتمثل هذه الأفضية في الفضاء **الدلالي**، و الفضاء بوصفه **رؤيا** ، والفضاء **الطباعي .**

- **الفضاء الدلالي :**

هو ذلك الذي تصنعه مخيلة القارئ انطلاقا من معطيات معينة ، فهو البعد المتخيل الرمزي للمكان الواقعي ، و لئن كان **الفضاء الجغرافي** الصق بالرواية منه بالشعر ، فان **الفضاء الدلالي** على العكس من ذلك يأنس بالشعر أكثر من أنسه بالرواية ، ذلك ما يؤكده الدكتور(حميد لحميداني) «[2]» .

و لما كان **الفضاء الدلالي** متحررا من **الفضاء الجغرافي** ، و إن كان يمت له بصلة ما ، فانه يفسح مجالا رحبا لمخيلة القارئ حتى تقرأه في ظل رؤيا خاصة و تمنحه بذلك أبعادا متعددة ، وذلك هو الفيصل بين **الفضاء الجغرافي** و **الفضاء الدلالي " ... أي أن تضاريس الفضاء الدلالي تنتقل من الحيز المكاني المحدود بحدود جغرافية معينة إلى حيز أكثر اتساعا ،هو الحيز المجازي و الدلالي**

[1] - د / عبد المالك مرتاض : " في نظرية الرواية " ، م س ، ص : 144 .
[2] - د / حميد لحميداني :" بنية النص السردي " ، م س ، ص : 60 – 61 .

والرمزي و الإيحائي الذي تصوره الأمكنة المختلفة في الرواية أو لنقل الانتقال من الحيز ذات البعد الواحد إلى الحيز ذات الأبعاد المتعددة "[1].

- الفضاء كمنظور:

ينسب الدكتور(حميد لحميداني) فضل التنبيه إلى تلقي **الفضاء** على هذا المستوى من الفهم إلى(جوليا كريستيفا) ،التي قدمته على أنه شبيه بالخطة التي يصدر عنها الراوي في توجيه أحداث الرواية ، و إدارة حوارها ، و التحكم في كل مكونات نسيجها «[2]» ، بيد أن دراسة **الفضاء** وفق هذا التصور لا يمكن أن يطبق على الشعر إلا إذا كُيِّف مع طبيعته .

- الفضاء النصي :

و يسميه البعض **الفضاء الطباعي** ، و يعرفه (حميد لحميداني) بقوله : **" الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها - باعتبارها أحرفا طباعية – على مساحة الورق ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ، ووضع المطالع ، و تنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية ، و تشكيل العناوين و غيرها "[3].**

و يبدو أن هذا الاتجاه ، قد صادف هوى محببا في نفوس الدارسين المعاصرين خاصة السيميائيين منهم ، حيث طبقوه في دراسة شعر التفعيلة الذي عرف كيف يستغل تقنيات الطباعة الحديثة ، أما الشعر العمودي فلا يُطمع في دراسة **فضائه الطباعي** ، ذلك أن الشاعر القديم لم يكن في و سعه التصرف في تشكيل **الفضاء النصي** لقصيدته .

و أيا كان الأمر ؛ ومهما اختلفت التصورات التي تصدر عنها دراسة **الفضاء** في أي نص أدبي ، فلا مناص من الاعتراف بأن كل تلك الجهود قد هيأته ليأخذ مكانة مكينة في الحقل النقدي المعاصر الذي بلغت دراساته – بفضل ما أهدتها إياها المناهج الحديثة من طرائق و آليات - شأوا بعيدا في اختراق حجب النصوص

---

[1] - د / عبد الرحمن مبروك :" جيبولوتيكا النص الأدبي " ، م س ، ص : 167 .
[2] - د / حميد لحميداني : " بنية النص السردي " ، م س ، ص : 61 .
[3] - نفسه ، ص : 55 .

القديمة و المعاصرة . ذلك أن دراسة **الفضاء** الأدبي تعني الانفتاح على أكبر قدر ممكن من المعاني المستظلة تحت فيء الوحدات اللغوية المشكلة لنسيج النص .

إن الفضاء في أبعاده المكانية و الزمانية المدغومة بحس الشاعر و حدسه ، برؤيته الفنية للعالم ، بتعامله مع ذاته في انكفائها و انفتاحها ، و تعاطيه مع المجتمع في صورته العدائية و المسالمة ، هو ما سيكون ديدننا في هذا البحث المحلق في فضاء الشعر العذري و طبيعته الرعوية بمعناها الحقيقي و الإيحائي .

J ! + -III \

<u>أنواع الأفضية الجغرافية في الشعر العذري ودلالاتها</u>

1. **فضاء الخصب (ما قبل الطلل) .**
2. **فضاء الانتقال (الظعائن) .**
3. **فضاء الجدب (الطلل) .**

2) - فضاء الانتقال (الظعائن)

لعل اطراد قصة الظعائن في الشعر العذري ذلك الاطراد اللافت، راجع إلى امتلاء معجم هذا الفضاء (فضاء الظعائن) بمعاني الحزن ، والشجن ، والفقد وهي معان أثيرة لدى العذريين، ارتووا منها حتى الثمالة ، وجعلوها طابعا وسم كل قصائدهم .

و يعد رحيل المرأة نتيجة تصحر المكان الذي جمعها بالشاعر، محركا أساسيا لتلك المعاني ؛ فمع انحباس المطر تزمع قبيلة المحبوبة على الهجرة إلى مواطن أخرى - كما يفهم من قول ابن قتيبة - مما يعرض ذلك الحب الذي نما و ترعرع بين أعطاف الشاعر إلى القمع والطمس . ومن هنا كان الجفاف بالنسبة للشاعر العذري شبحا مخيفا ترتعد له فرائسه ، و تنضب معه الرغبة في الحياة كلها ، وتتوسع الدكتورة (ثناء أنس الوجود) في هذا المعنى فتقول **:" و مهما كان هذا الجفاف ورموزه ما بين رموز اجتماعية أو حضارية أو غيرها ، فإن صورته بشعة خارقة تقتل الأخضر ، و تذري اليابس ، و تنكسر أمامها أبهى و أجمل مكنونات الإنسان . إن الجفاف في المقدمة الغزلية الأموية جزء أو امتداد لصورة الصحراء القائظة اللافحة ، كما يقدمها هذا الشعر ، أمام هذا الجفاف تنكسر القدرة على الحب ، فلا يبقى للمحبين سوى الزفرات الحارقة ، و الذكريات التي لا يمكن للإنسان إزاءها شيئا كثيرا "[1] .** وذلك ما تبرزه هذه الأبيات التي قالها (جميل) :

**فَيَــــا لكَ مَنْــظَرًا ومَسيــرَ رَكْــبٍ		شَجَــانِي حيــنَ أَمْعَــنَ في الفَيــــَاحِ**
**ويَـــا خُلَّــةً ظَفِــرَتْ بِعَــقْــلــي		كَمــَا ظَفِــرَ المـُقَامِــرُ بــــالقــِدَاحِ***
**أَلاَ قُــمْ فَانْــظُــرْنَ أَخَــاكَ رَهْنًــا		لِبَثْنَــةَ فــي حَــبَائــِلِهَا الــصِّحَاحِ »[2]«**

---

[1] - د/ ثناء أنس الوجود :" تجليات الطبيعة و الحيوان في الشعر الأموي " ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، القاهرة ،ط1 1998 ، ص: 33 – 34 .
[2] - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 52 .
*- [القداح : أسهم الميسر] ، أنظر الديوان (الحاشية) .

يبدأ المشهد بتوتر كبير ، وحركة دؤوب تجوس **الفضاء الرعوي** الخارجي ، تظهر في صدري البيتين الأولين ، وتقابلها حركة أخرى تسري في ذات الشاعر ، وتتضح في عجزي البيتين نفسيهما . و بين ثنائية (الأنا/ المرأة) ، يتوسط ضمير الـ(هم) الظاعنون، مجسدا حالة الانفصام الفعلي بينهما ، ولا يعتم هذا الانفصال يتجذر حين يتنادى " القوم للرواح " ، مؤكدين بذلك موقفهم المعادي للشاعر ؛ فورود الفعل "تنادى" في صيغة المشاركة، يوحي بصدور النداء من لدن كل واحد منهم ، كما ينم على أن الاستجابة تمت في لحظة واحدة ، مما يعني أن الجماعة كلها تقف في وجه الشاعر وأمانيه ، بمن فيها المرأة التي أعانت قومها على الشاعر بصمتها واستسلامها اللذين ينم عليهما، غيابها الكلي عن هذه اللوحة ، وبهذا يكون غياب المرأة قد تجلى في مستويين ؛ الأول غياب معنوي اتضح في صمتها وإذعانها والثاني غياب فعلي جسده الرحيل ، لكن الشاعر يعمد إلى الاستعاضة عنها بالخمر فكأنه يراها بديلا عنها ، وإذا ظفر بالقدح فكأنه ظفر بالمرأة التي يحبها . بيد أنه لا يلبث أن يفطن إلى واقعه المر، فهو مرتهن أسير ، مكبل الإرادة، لا يقوى على إدراك أمانيه ، مما حذا به إلى توجيه الخطاب إلى أخ المصير (الإنسان) في صورته المطلقة ، فاتحا بذلك أفق النص على الكثير من الاحتمالات . أكثرها كثافة ملفوظ "الأخ " لما يوحي به من حميمية ، وما يحيل عليه من المشاعر التي تتقوى أواصرها عادة في حالة الأزمات الكبرى . وما أسرع ما تتنامى مشاعر الأخوة بين أفراد الجماعة الواحدة وتتوثق حينما يرميهم القدر تحت نير عدو خارجي مشترك . والتاريخ يشهد على أن النخوة القبلية أو القومية لا تتقد جذوتها، إلا بوخز من أطراف خارجية . ولا يوجد عدو خارجي أشد فتكا في حياة العربي من الطبيعة التي شحذت بقسوتها الهمم ، وأيقظت بخشونتها النعرات في أنفس ساكنيها فراحوا يتعاضدون جميعا من أجل فك أغلالها ، ويمدون معا أولى الخطوات في طريق الانعتاق و التحرر. ومن هنا فرحلة الظعائن في القصيدة العذرية - كما هي في مجمل القصائد العربية القديمة - ليست رحلة بريئة «[1]» كل همّها العثور على

[1] - د/ أحمد وهب رومية :" شعرنا القديم و النقد الجديد "، م س ، ص : 272 .

مواطن الماء و الكلأ ، وإنما هي **فضاء** للرفض ، وإعلان التحدي ، واختبار الذات في مدى قدرتها على الانتشار اتجاه الآخر، ومحاورته وإقناعه بالانضمام إلى الجماعة ، قصد إقامة سور منيع يصد ضربات القدر الموجعة . وكما أن الرحيل كان **"هاجسا لا يقر و لا يهدأ في ضمير الشاعر الجاهلي ، فهو راحل ، أو مزمع على الرحيل في كثير من الوقت ، أو متأمل من يرحل و ما يرحل ؛ الظعائن ، العمر القبائل ، الأهل ، والرفاق، والحياة نفسها"**[1] . كان الانعتاق لا يقل عنه إلحاحا على فكر الشاعر العذري ، استسهل في سبيله الصعاب ، بل استمرأها ، و إلا ما معنى أن يتم الرحيل - في أغلب النصوص- في جو احتفالي بهيج ، وحتى وإن كان مبدؤه شجوا، ومنتهاه شجنا ، فإن **فضاءه** لا يخلو من صور تبعث على التفاؤل و الفرح وكأننا بالراحلين محاربون بواسل ، يودعهم الأهلون بدمع سافح ، وفي الفؤاد أريحية ، و خيلاء ، و زهو واعتداد بشخصيات بلغت من العظمة حدا، سول لها التضحية و التفاني من أجل الآخرين . أولئك هم الظاعنون كما تصورهم (جميل) ، وكما يصورهم (كثير) في قوله :

فَسَجَّفْنَ الخُدورَ بكُلِّ وَجهٍ ... نَقيٍّ لَوْنُهُ كَسَنَا الِهلالِ
بِكُلِّ تَلاعَةٍ*كَالبَدْرِ لَمّا ... تَنَوَّرَ واسْتَقَلَّ *عَلى الجِبالِ
كَأَنَّ الرّيحَ تُثْني حينَ هَبّتْ ... - ولَوْ ضَعُفَتْ- بِهِنَّ فُروع ضالِ
كَسَوْنَ الرِّيطَ* ذا الهُدبِ اليَمَاني ... خصورًا فَوْقَ أَعْجَازٍ ثِقَالِ «[2]»

إذا كانت النسوة الظاعنات قد سجفن الخدر ، و ألقين الستار مواريات بذلك فضاءهن المنعّم الذي يفوح بعبق الأنوثة . فإن الشاعر فتحه كاشفا ما يمور بداخله من حركة احتفالية صاخبة تقود القافلة قِبَلَ " جبال " اليقين ، ونور الحقائق الذي يشعه في القصيدة " سنا " الهلال و البدر ، غير آبهة بمخاطر الصحراء المتلفعة – شعريا

[1] - د/ أحمد وهب رومية :" شعرنا القديم و النقد الجديد "، م س ، ص : 271 .
[2] - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص: 289 .

*- [التلاعة : المرأة الطويلة القامة و العنق / استقل : ارتفع / الريط اليماني : الملاءة من صنع اليمن] ، أنظر الديوان (الحاشية)

– في ثوب " الريح " . فالعربي وإن كان أعزل ضعيفا ، و قد يركن إلى السكون والاستسلام في بعض الأحيان ، إلا أنه غالبا ما يُظهر إرادة قوية لا تزيدها المخاطر إلا مضاءً ، ومن هنا استحق أن يقال عنه : أنه " **انتصر على الصحراء بالصحراء ، انتصر على جفاء الصحراء و قسوتها بالبكاء على أطلال الصحراء ودروبها ، انتصر على بغض الصحراء و كراهيتها بحبه لها ، و التفاني من أجلها وأطفأ لهيب المفازة ولظاها بماء الشعر ، وظلال التخيل"**[1].

وإن إنسانا كهذا لقمين بأن يحقق أمانيه أكثرَها ، كيف لا ؟ و قد خرج لتوه من تجربة اختراق الصحراء بنجاح ، فلم يبق له إلا أن يباشر تجربة التوحد بأهدافه ، بعد أن غدا قريبا منها كقرب الثوب من صاحبه ، لكن هذا الثوب ليس مجزأ و لا ملفقا ،إنه "ريط " يكسو الجسد كله ، مع العلم أن الجسد هنا يتجاوز مدلوله جسد الفرد الى جسد الجماعة ، التي يقوم كل فرد فيها مقام العضو من الجسد ، فإذا التأمت جميع الأعضاء كانت خليقة بأن يضمها جسد واحد .

هكذا أراد (كثير) لساكني الصحراء أن يكونوا ، أرادهم جسدا واحدا إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر القوم بالتفجع و التأسي . وقد يشتكي الشاعر من القيود المتنكرة في زي "خلاخل " النعمة و الرفاه ، ولكنها – في حقيقتها ـ أغلال تطوق إرادة الشاعر وتحرمه من التصرف في حياته وفق هواه ورؤاه ، مما يصنع منه نفسا مأزومة قلقة تطرح –عبثا – أسئلة الوجود ، و العدم ، و الانعتاق ، والتحرر دون أن تلفي لها جوابا شافيا ، هذا التأزم لا يفتأ يتطور عند (جميل) :

فقَــدْ لانَ أَيَّامُ الصِّبَــا ثمَّ لمْ يَكَــدْ ... مــنَ الدَّهْرِ شَــيءٌ بَعْــدَهُــنَّ يليــنُ

ظَعَائِنُ مَــا فِي قُرْبِهِنَّ لــذي هــوًى ... من النَّــاسِ إلاَّ شَقْــوَةٌ و فُتــونُ

و وَاكــلْنَــهُ الهــمَّ ثُــمَّ تَرَكْنَــهُ ... وفــي القَلْبِ مــنْ وجْــدٍ بهــنَّ رَهيــنُ

فوَاحسْرَتَــا أَنْ حيلَ بَيْني وبَيْنَهَــا ... ويَا حَيْــنَ نَفْسي كَيْفَ فيــكِ تَحيــنُ «[2]»

---

[1] - د/ عبد الحميد جيدة :" مقدمة الغزل في القصيدة العربية " ، م س ، ص: 16 .
[2] - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص: 198 .

لا تبدو معاني الفقد المتأصلة في هذه القطعة مع كل ذلك التفجع ، وذياك الحريق من أثر امرأة واحدة ، إنه فقد شامل ، فقد الحياة كلها ، ومن هنا يُفهم أن بكاء الشاعر على الظعائن ليس إلا بكاءً على الذات الراحلة بعد عمر لا يظنه (جميل) طويلا ، لقد لاحت أمارات الرحيل في شَعر الرجل إذ ابيضَّ شيبا ، وهذا المعنى يتكشّف بشكل سافر في البيت الأول . و لئن كان في وسع الكلمة أن " **تصبح عنونة على سائر النص"**[1] ، فإن " الصبا " الذاهب يمكن أن يسد مسد العنوان في هذه القصيدة ؛ ذلك أن الشاعر لا ينفك يتحسر على صباه ، ويعتب على الدهر، إذ أبلى أيامه ، وأسلمه إلى الشيب و العجز ، وهو بذلك لا يحدث بدعا ، وإنما يردد مقولة كثر جريانها على ألسنة الشعراء الجاهليين و غير الجاهليين. مؤداها أن الدهر هو العدو الأول للحياة«[2]» ، بل إنه معول في يد الموت ، يهوي به على الأحياء جزافا ، فمن يصب يمته ، " **ومن يخطئ يعمر فيهرم**" . و الذي زاد من ظلاميته ، تلفّعه بسحب الغيب ؛ " **فلا غرابة أن يحار الشاعر الجاهلي في أمره هذه الحيرة القاسية التي تنتهي به إلى العجز و الاستسلام ، ومن هذا العجز و الاستسلام نشأ التواشج بين مفهوم "الموت" ، ومفهوم "الدهر" ، فالتبس أحدهما بالآخر إلى درجة التماهي**"[3]. و الظعائن ، هذه الحياة الراحلة لا تورث الإنسان إلا الشقاء و الحزن – حسب (جميل)- ؛ لأنها حياة قاسية غادرة تغري الخلق بوجهها الجميل ، ثم لا تلبث تكشر عن أنيابها ، و تنقلب على أبنائها ، فتوسعهم إيلاما و ترويعا ، ثم تنصرف عنهم مُسلِمَة إياهم للأحزان يتجرعون كؤوسها ، و للأغلال يرزحون تحت نيرها . هذه السلسلة من المعاني العميقة تفجرت من جملة بؤر، أسهمت في بلورة حس درامي في طبيعته يتضح على النحو الآتي:

---

1 - د/ عبد الله الفيفي: " مفاتيح القصيدة الجاهلية " ، م س ، ص: 39 .
2 - د/ أحمد وهب رومية : " شعرنا القديم و النقد الجديد" ، م س ، ص: 278
3 -. نفسه ، ص : 278 .

القـــصـــيدة	الـــــقـــراءة
"لان أيام الصبا"	انصراف عهد الصبا و الشباب.
" ثم لم يكد شيء بعدهن يلين "	الصبا بؤرة الفرح، و الدهر مسلط عليه وحده .
"ظعائن ما في قربهن لذي هوى "	ليست الحياة سوى شقاء و نكد.
"وواكلنه الهم ثم تركنه"	الحياة غادرة ماكرة .
"فواحسرتا"	لحظة الانصراف و الفقد .
"فشيب روعات الفراق مفارقي "	فعل الدهر في الجسد .
"وأنشزن نفسي فوق حيث تكون "	أثر فعل الدهر على النفس .

وإذا كان (جميل) قد وظف بنية الظعائن في هذه القصيدة للإبانة عن موقفه السلبي من الحياة ، فإن (كثيرا) ينحى منحى آخر، فيوظفها توظيفا إيجابيا يتبدى من قوله :

سَأَتْــكَ وقــــد أجَــدَّ بِهَا البكــورُ ... غَــدَاةَ البَيْـــنِ مِـــنْ أَسْمَـــاء عيــرُ

إذَا شَرِبــَتْ بِبَيــْدَحَ* فاسْتَمــَرَّت ... ظَــعَائِنُهَـــا عَلــى الأَنْهَــابِ* زورُ

كأَنَّ حُمــولُهَا بــمَلا تــــَريـــمٍ* ... سَفــينٌ بالشّعيبـــةِ* مَــــا تَسيـــــرُ

قَوَارضُ* هَضْبِ شابَــة* عــن يَسَارٍ* ... وعن إيْمَانِــهَا بالمَحْــــوِ* قــــورُ* «[1]»

يطالعنا (كثير) بصورة مكرورة درج عليها الجاهليون ، و مضى على سنتهم العذريون ، هي صورة تشبيه الظعائن السائرة في عرض الفلوات بالسفن الماخرة

[1] - كثير عزة: الديوان ، م س ، ص : 153 .

*- [بيدح / الأنهاب / تريم / الشعيبة / المحو / قور / شابة / يسار : كلها أسماء أماكن] ، أنظر : الديوان (الحاشية)

لعباب البحر ، و لئن كـان الـدكتور (مصـطفى ناصـف) قد قرأ فـي هذه الصـورة مـا يتجـاوز التشـابه الظـاهري بـين طرفـي التشـبيه«[1]» ، فـإن تلـك الصـورة نفسـها فـي مقطوعة (كثير) تحتمل قراءة مفارقة لأية قراءة أخرى ، ما دامت كل قراءة مرتبطة برؤية القصيدة التي وردت فيها ، و محكومـة **بفضاء** ترسم اللغـة حدوده ، و مـادام **"كـل فضـاء هـو فضـاء لغـة بالضـرورة "**[2] . و لغـة القصـيدة اسـتخدمت لفظتـين محـوريتين أضـاءت بهمـا كـل جنبـات الـنص همـا: " سـأتك " و" أسـماء " . فالفعـل "سأتك" بصيغته المحوَّرة عن الأصل " ساء" ، يوحي منذ البداية بنيّة الشاعر المبيّتـة للخروج عما هو متفق عليه و خرق المتوقع سماعه . أمـا اسم العلم " أسماء" ، فمـا هو سوى مغالطة أريد بها التمويه و التغطية على الاسم المقصود " عزة" ، و قد تكون للشاعر في انتقائه هذا الاسم دون غيره من الأسماء حكمة تشي بها الناحيـة الدلالية لهذا الاسم ، فهو مشتق من الفعل **" سما "** ، و فـي التسـامي انتقـال مـن طـور إلى طور أفضـل ، و ترفُّع عن صـغار الأمـور ، و تطلُّع إلـى أهداف تستحق العنـاء والتضحية . فإذا كانـت الظعائـن قد قطعت الفيافـي و الفلوات بحثـا عـن هدفهـــــا (الماء) ، فعلى الإنسان - في مقابل ذلك - أن يركب الصعاب من أجل الوصـول إلـى أهدافه . وتشكل أسماء الأماكن الموظفة في هذه القطعـة مـادة إيحائيـة خصـبة تثـري هذا المعنى و تخدمه ، فـــ" الأنهـاب " بوصـفها قريبـة- صـوتيا- من الفعـل " نهـب" تحتمل معناه. و بهذا يكون نهْب الهـــوادج للأرض ،إن هو إلا رد فعل مـن الإنسـان اتجاه نهـب الطبيعـة و استلابها إياه ، أمـا " تـريم " هذا الفعـل الـذي يـوحي بـالتحول والحركـة، فيــبدو ملائمـا - دلاليـا- لسـياق الرحلـة التـي شـقت طريقهـا بــين وعْرين؛ الطبيعــة القاسية التـي تشـير إليهـا لفظـة " قـوارض" – وهـو اسم موضـع- والزمن الغاشم الذي يشهر سلاح " المحو" في وجه الإنسان .

وبهذا يكون الشاعر قد حرم أسماء الأماكن من صفتها الحيادية ، و شـحنها بمكنونـات نفسه التي اتضحت أكثر، عندما صنع منها ثنائيـات تعكس نفسيته التـي تتمزقهـا عدة

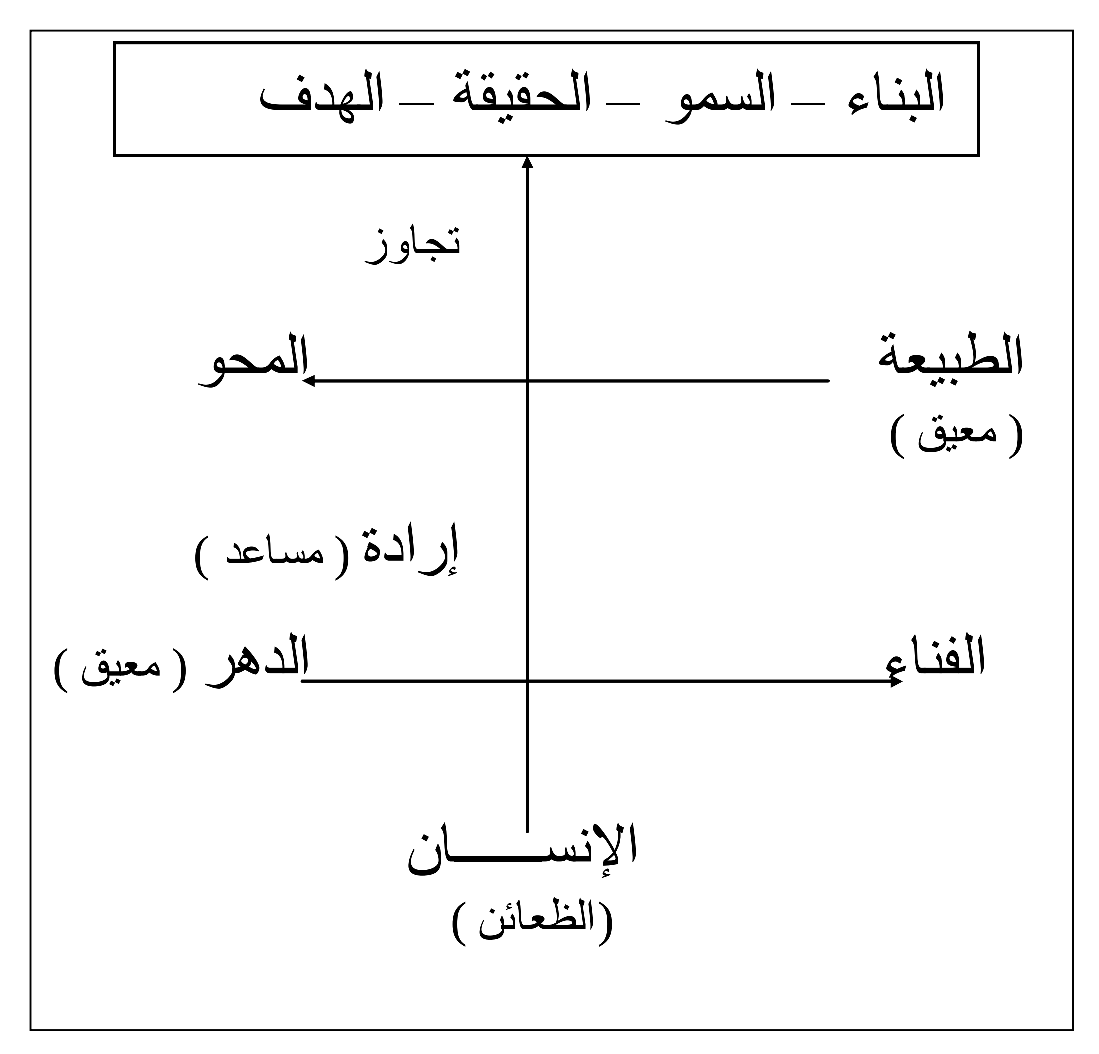
[1] - د/ مصطفى ناصف:" قراءة ثانية لشعرنا القديم " ، دار الأندلس ، بيروت ،د- ت ، ص: 66 .

[2] - د/ حسن نجمي : " شعرية الفضاء" ، م س ، ص: 138 .

أفكار ؛ فبين " الهضب"، و " القور"«[1]» يوجد تباين تقابلي ، وبين " القوارض " و "المحو" يوجد تشاكل دلالي يتجلى في أن الزمن " يقرض" الإنسان ، و" يمحو" أثره . لكن الشاعر لا يستسلم للزمن ، فهو شاب قوي بإمكانه أن ينتصر عليه . هذه الإيحاءات تعاضَد على إظهارها ملفوظا [شابة] و [يسار] ، ويمكن أن نراكب الكلمتين فوق بعضهما فتكون المحصلة : أن " شباب " الشاعر و فتوته " ييسران" له الوصول إلى أهدافه .

و يذكّر أن الملفوظات السابقة كلها استعانت ببعضها ، على صياغة رمزية الظعائن التي يؤكد معجمها على معاني التغيير، و الطموح ، و التسامي ، رغم الصعاب والمخاطر، و يمكن إسقاط رؤية الشاعر التي أبان عنها في القطعة السابقة في هذا الشكل:

[1] ـ القور: اسم جبل . أنظر الديوان ، ص : 153 .



هكذا بدا الإنسان من خلال تصور الشاعر العذري لـه ، كائنـا حضـاريا هــدفه البنــاء وبدت رحلتـه رحلـة غائيـة تجاوزيـة تحـاول تخطـي الواقـع ، و تشـرئب إلـى التغلـب عليـه .

3) - فضاء الجدب (الطلل/ الصحراء) :

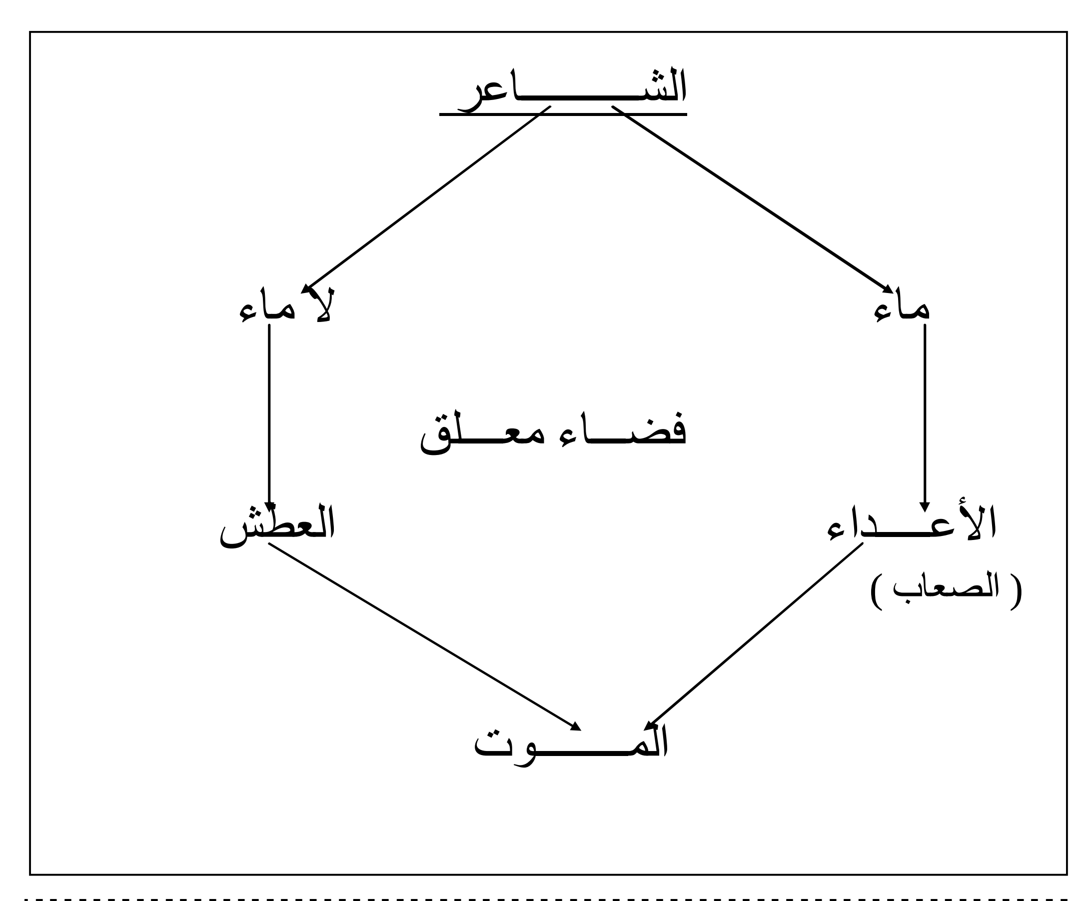
إذا كان الخصب معقودا بناصية المرأة يرافقها أينما حلت«[1]»، فإن رحيلها يورث المكان المهجور تصدعا و جفافا، يمتد أثرهما إلى قلب الشاعر، فيغدو ظمآن صاديا، يقول (قيس لبنى) :

ومَا حَائــِمَاتٌ حُمْنَ يــَوْمًا و لَيْــلَةً على المَاءِ يَخْشَيــْنَ العصــيَّ حَــوَانِ
عوَافــي لا يصْدُرْنَ عَنْهُ لِوِجــــْهَةٍ ولاَ هُنَّ مــِنْ بَــرْدِ الحِيَــــاضِ دَوَانِ
يرَيْنَ حُبابَ الماءِ و المَوْت دونَــــهُ فَهُنَّ لأَصْــوَاتِ السُّـــــقَــــاةِ رَوَانِ*
بِأَجْهــدَ منّي حَــرَّ شوْقٍ و لَوْعَــةٍ عَلَيكِ ولَكِنَّ العــَدوَّ عَــــــدَانِي«[2] ».

تصور هــذه اللوحــة مأسـاة العطـش ، التـي تفتـك بالإنسـان كمــا الحيـوان فـي الصحراء ، فكل ما يشيء في الصحراء من موجودات ، و كائنات يترصد الشاعر ويعمل على تعطيل إرادته في الحياة . وفيما يقتنص هو الفرص ليحيا ، تقتنص الطبيعة الفرص للانقضاض عليه ، قصد استلابه و تجريده من حقه في الحياة . و قد أحسنت الدكتورة (ثناء أنس الوجود) التعبير عن هذا المعنى حين قالت :" **فالصحراء بوصفها حقلا دلاليا أصليا ،لا تعني شيئا في الشعر سوى الموت و الهلاك ، وكل ما يتفرع عنها من دلالات تزكي هذا المعنى "[3] .** فلا غرابة -والحال هذه- أن يهاب الشاعر الصحراء ، ويعيش مسكونا بهاجسها ، وإذا كان المرء بطبعه و غريزته ينفر من الموت ،أو ما يفضي إليه ، فكيف يتصرف إذا جُعِلت حياته موقوفة استمراريتُها على سلوك سبيلين كلاهما – لما يكتنفها من مخاطر – يحتمل الموت . فأي مأساة

[1]- د / مصطفى عبد الشافي الشورى :" الشعر الجاهلي ، تفسير أسطوري " ، م س ، ص 93 .
[2] - قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص: 155 .
[3] - د/ ثناء أنس الوجود : " تجليات الطبيعة و الحيوان في الشعر الأموي " ، م س ، ص: 105 .
*- [روان : إدامة النظر بسكون الطرف] ، أنظر : الديوان (الحاشية)

تعادل مأساة من جُعِل الموت مطيّة لحياته و طريقا إليها، كما هو الشأن بالنسبة لـ(قيس لبنى) وقاطني الصحراء قاطبة ، فهم إذا حرصوا على الوصول إلى الماء أصابتهم سهام الأعداء المتربصة بهم ، مُمثّلة في وحوش الصحراء و مخاطرها ، أما إذا زهدوا فيه و قعدوا عن البحث عنه ماتوا عطشا . و يمكن لهذا المخطط أن يجسد هذه المأساة .



ومن هنا يبدو الغزل في هذه الأبيات غرضا عارضا موجها لخدمة **فضاء** محوري ينبني على موقف فلسفي رؤيته أن الموت – وإن كان حقيقة لا مراء فيها ولا جدال – يحسن بالإنسان أن يعمل على تعطيله و تأجيله أطول مدة ممكنة ، فيكون في مستوى الصعاب التي و ضعتها الطبيعة في سبيله بنيّة الاختبار لاصطفاء الأكفأ والأجدر بالبقاء ، و الكل مطالب بأن يحرص على اجتياز ذلك الامتحان بنجاح ، لأن الراسب سوف لن يكون مصيره سوى السحق و الموت ، كمدا ، و قهرا ، مع العلم أن ذلك الاختبار ممعن في الصعوبة ، وكيف لا يكون كذلك وقد اشتركت في صياغته

عناصر كونية ، وكائنات حيوانية ، عداؤها الإنسان لا يخفي على ذي عقل ، وقد عددها (هدبة بن خشرم) في هذه المقطوعة :

**ودَاويَةٍ* سَيـــْرُ القـــَطَا مــِنْ فَلاتِهَـــا		إلَى مَائِهَا خُـــمْسٌ لَهَـــا مُتَقَـــــاذِفُ**

**بُطـــونٌ مـــــــنَ الموْمَـــاةِ بَعّدَ بَيْنهَـــا		ظُهـــورٌ بعيــــدٌ تيهُهَـــا وأَطَايـــــفُ**

**يَحَارُ بِهَا الهَـــادي و يغْتَالُ رَكْبَهَـــــا		تَنَائــِفُ فــــــي أَطْرَافِهِنَّ تَنَائــــــفُ**

**هَوَاجِرُ لَمْ يشْوَى* بهَا النَّيءُ أنضجَتْ		مُتونُ المَهـــَا مِنْ طَبْخِهِنَّ شَوَاسِفُ «[1]»**

في **فضاء** الصحراء يخرج كل من الريح ، و الهاجرة ، و حمر الوحش ، و البوم والذئاب باحثة عن كائن من جنس البشر ، تلتهمه أو ترمي به إلى التهلكة ، فإذا ما صادفتها قافلة أسلمتها إلى الضياع والتيه ، بعد أن تضيِّع - بشساعتها و خلوها - حس الهدي عند " القطاة " التي يعول عليها القوم في معرفة سبيل المـــاء «[2]» وحينئذ يخلو **الفضاء** للصحراء تعصف بآماله وهويته . وأي هوية لمن لا يعرف له هدفا و لا طريقا ، فبقدر ما كانت الصحراء واسعة بقدر ما كان **فضاء** العيش فيها أشد ضيقا وإطباقا ، إنها مفارقة تبرزها علامات أسهمت صورها المورفولوجية وشحناتها الدلالية في ترسيخ تلك المفارقة ، من جملتها [موماة - أطايف - ظهور- بعيد – يحار - الهادي – تنائف – هواجر- متون - شواسف] .هذه الملفوظات وغيرها عملت أصواتها الممدودة على تمديد الصحراء دلاليا ، وكلما امتدت ازداد حظها من العبوس و الإفزاع .

وإلى جانب هذه الطائفة من العلامات ، تقف طائفة أخرى ضاقت جنباتها بمعاني الفقد و الضياع التي تعد عناصر أصيلة في حقل الصحراء الدلالي ، وخير ما يمثل هذه الطائفة كلمتا [يحار – يغتال] . و بهذا تكتمل صورة الصحراء و تستقر في الأذهان على أنها **فضاء** لافظ للحياة و للأحياء ، إنها **فضاء** ميت لا يحيا فيه إلا

* - (لم يشوى) كذا وردت في الديوان ، و الأصح : (لم يشوَ) ، بحذف حرف العلة .
[1] - هدبة بن خشرم : الديوان ، م س ، ص: 120- 121
[2] - د / ماجد الجعافرة :" الشعر الجاهلي / دراسة نصية تحليلية " ، دار الكندي ، الأردن ، ط 1 ، 2003 ، ص : 42
*- [داوية : المفازة] . الديوان (الحاشية)

أنصـار المـوت مـن وحـوش ، و هـواجر مسـتعرة ، أحسـن (هدبـة بـن خشـرم) رسـم صورتها في قوله :

ويَـــــوْمٌ مـــنَ الجَوْزَاءِ يَلْجَأُ وحْشُـــهُ إلى الظِّلِّ حَتَّى اللَّيْلِ هُنَّ حَوَاقِـــفُ*

يَظَـــلُّ بِهَـــا الهَادي يُقَلِّـــبُ طَرْفَـــهُ منَ الهَـــوْلِ يَدْعو لَهْفَهُ وهْوَ واقِفُ

قَطَعَـــتُ بأطـــلاحٍ تَخَـــوَّهَا السُّـــرى فدقَّ الهـــوادي والعُيـــونُ ذَوَارِفُ «[1]»

حينما يفتتح الشاعر هذه اللوحة بلفظـة " الجـوزاء" ، يكـون قد وفـر علـى نفسـه عنـاء الإتيان بالكثير من النعوت و الصور التي كان من شأنها أن تقرب للأذهان درجة من الحرارة ما كانت لتتصورها لولا هذه اللفظة ؛ ذلك أن "**مفردة الجوزاء قـادرة علـى تثمين صور لمسية مقترنـة بشدة الحر**"[2] ، بل إنها في هذه القطعة نجحت – فضـلا عن تثمين صـورة الحـر – فـي تثمين صـورة الضـياع التـي آل إليهـا الشـاعر وقومـه ونقلتهـا إلينـا- بكفـاءة - لفظـة " الليـل " الـذي قدمـه لنـا الشـاعر فـي صـورة أخـرى مناقضة للصـورة المتعـارف عليهـا ، محـاولا فضـح عبثيـة الحيـاة . فـأن يتحـول الليـل المفزع المظلم إلى نعمة ، فتلك هي السخرية بعينها ، و تلك هي المفارقـة التـي ظلـت تلعب علـى وتـر الـزمن العربـي ، و حـين تنتظـر القافلـة حلـول الظـلام حتـى تواصـل مسيرتها فتضرب في الأرض على غير هدى ، فذلك هو الضـياع فـي أعمق معانيـه وأكثرها إيلاما . وهذا الألم ليس سليل ليل أبدِل نـهارا لمـا يمـور فيـه مـن حركـة ، أو نـهار أبدِل ليلا لما يرين عليه من سكون ، وإنمـا هـو وليـد دهـر تنكـر لأبنائـه فطـردهم من حماه شر طردة ؛ فإذا كان الـدهر متراوحـا بين الليل و النهـار ، وإذا كـان النهـار لافظـا للحيـاة بلظـاه ، وكانـت وحـوش الليـل تتـربص بـاللاجئين إليـه ، فـأي زمـن بقـي للشاعر ليحيا فيه فكأنه أمام قضية رُفِع ثالثها ، فإذ لا وسط بين الليـل و النهـار ، فـلا زمن للشاعر يحيا فيه ، تلك هي المشكلة الأساسية التي أرقت الشـاعر ، وأملـت عليـه

[1] - هدبة بن خشرم : الديوان ، م س ، ص: 121 – 122 .
[2] - د / عبد الإله الصائغ : " الخطاب الإبداعي الجاهلي و الصورة الفنية ، المركز الثقافي العربي " ، الدار البيضاء / بيروت ، 1997 ص 211 .
*-[حواقف : مائلات] . الديوان (الحاشية)

هذه الأبيات . لكن وفي غمرة هذا الضياع تبرز لفظة " الهادي" لتفتح بصيصا من الأمل أمام القوم الراحلين ، يبشر بالخلاص على يد واحد منهم حُبيَ ببصيرة نقّاذة تمكنه من الاهتداء إلى الجادة بعد أن عميَ عنها حينا من الدهر ، و لا يتحرج الشاعر من تقديم نفسه على أنه ذلك الهادي " المنتظر" ، يُفهَم ذلك من عدوله عن ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم في البيت الأخير ، أين يتسلم مشعل القيادة .

و يبدو أن (هدبة) قد امتلك روحا قيادية بطبعها ، لاحت بوادرها في أكثر من قصيدة ،فإلى جانب النص السابق ، نلفي له نصا آخر تتعزز فيه هذه الملامح ، يقول:

ويَـومٌ مـنَ الشِّعْـرى تَظَلُّ ظِبَـاؤُه بسـوقِ العِظاه عُـوَّذًا ما تَبْـرَّحُ

شَديدِ اللَّظَى حَامي الوَديـقَـةِ*ريحـُهُ أشَدُّ لَظًى من شَمْسِهِ حينَ يَصْمَـحُ*

تَـنَصَّبَ حَتَّى قَلَّـصَ الظـلَّ بَعْدَمَـا تَطَاوَلَ حتَّى كَادَ فِي الأرضِ*يَمْصَحُ«[1]»

تتبدى في اللوحة صورة قاتمة السواد للصحراء ، فهي **فضاء** مترامي الأطراف ميت ، قتلته أيام من " الشعرى " ، وليس يوم واحد كما يفهم من ظاهر القصيدة ذلك أن ورود " يوم " في تلك الصيغة التنكيرية المنونة ، يوحي بتعدد الأيام من ذلك الطراز ، و كان من شأن هذا التعدد أن حبس الناس في أفضية لا تنفك تنغلق شيئا فشيئا إلى أن تنطبق نهائيا ، مجارية في ذلك حركة الظل الذي لا تفتأ الشمس تقلص مساحته ، إلى أن تأتي عليه محوا مع بداية النهار ، فيسكن الكون الخارجي ، و يسكن كون القصيدة ، و يخلو إلا من ملفوظات تعمل لحساب حقل الصحراء الدلالي ، لذلك لاعجب أن تنسج القصيدة **فضاءها** اللغوي بالاعتماد على علامات من قبيل : [شديد اللظى - حامي ريحه - شمسه - تنصب - قلص الظل] .

والشاعر لا يقدم هذه الصورة المفزعة للصحراء عبثا ، وإنما يفعل ذلك تثبيتا لفكرة القيادة التي كان قد زرع بذرتها في النص السابق ، وتأكيدا على أحقيته فيها ما دام

---

[1] - هدبة بن خشرم : الديوان ، م س ، ص : 79 .

*- [الوديقة : شدة الحر / يصمح : يشتد حر الشمس حتى يكاد يذيب الدماغ / يمصح : يذهب بالظل] . الديوان (الحاشية)

على جانب من الشجاعة لم يسمح لتلك الأخطار التي عددها في هذا النص بالنيل منه ولا من إرادته .

ويبدو أن الشاعر أخيرا قد تمكن من إقناع القوم بنفسه ، فنصبوه عليهم قائدا بدأ للتو بإصدار أوامره عليهم :

أزيـــزُ المَطَايَـــا ثُـــمَّ قُلْـــتُ لِصُحْبَـــتي ولَـــمْ يَنْزِلـــوا أبـــرَدْتُم فتَرَوَّحـــوا«[1]»

لكن نجاح الشاعر في هذه الخطوة لا يعني انتصاره النهائي ، فأمامه –وقد غدا قائدا – عدو كبير لا بد من دحره ، هو الصحراء التي يتأملها ، و يقلب نظره فيها ، فيلفي لها من القوة و الصلابة ما يؤهلها لمصادرة أحلامه على مرأى منه ، ولا يستطيع حراكا :

عَلى حينِ يُثْني القَوْمُ خَيْرًا عَلَى السُّرى ويَظْهَـــرُ مَعْروفٌ منَ الصُّبْحِ أَفْصَـــحُ

نَـــفَى الطَّيْـــر عنْه والأنيسُ فَمَا يُرى بِـــهِ شَبَـــحٌ ولا مِـــنَ الطَّيْرِ أجْنَـــحُ «[2]»

تبدو لفظة " الشبح " بؤرة المعنى في هذين البيتين ، فالشبح الذي يراه الواحد ويعمى عنه آخرون مرادف لأمانيه الهاربة التي تتراءى له ليل نهار ، و تعرض نفسها عليه ، حتى إذا هم بالإمساك بها فلتت منه كما تنفلت الأشباح ، وهنا تظهر فكرة النفي ، و الهدم ، و المطاردة التي تسوق الأذهان بدورها إلى فكرة أخرى لا تبعد كثيرا عن هذا الحقل ، وهي فكرة " الاغتراب "،اغتراب الشاعر عن أمانيه وعن أحلامه بفعل عملية الهدم و التدمير المسلطة عليه من طرف الدهر . وبهذا تكون صورة الشبح أدنى ما تكون إلى صورة الطلل الذي ينتظم **فضاؤه** هذه المعاني جميعا ، فكما أن الشبح يعادل ثنائية الحضور و الغياب ، فكذلك **"يكون استحضار الأطلال ذا صفة ضدية ، فهو استحضار و نفي في اللحظة نفسها "**[3].

غير أن أكثر ما يميز الطلل ، هو حضور المرأة كعنصر قار في بنيته ، لكن حضورها ليس حضورا عارضا يتوخى الشاعر من ورائه إقامة سنة الأولين ، أو

---

[1] - هدبة بن خشرم : الديوان ، م س ،ص: 79 .
[2] - نفسه ، ص:79 .
[3] - د/ كمال أبو ديب :" جدلية الخفاء و التجلي " ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط3 ، 1984 ،ص: 203 .

استدعاء أيام اللهو المنصرمة كما يحاول الدكتور(حسين عطوان) زرعه في الأذهان من خلال قوله : " **وكل ما يميز الشعراء الغزلين أن مقدماتهم الطللية تصور مجالس لهوهم ، و معاهد شبابهم ، التي كانوا يلتقون فيها بمحبوباتهم ، أولئك اللاتي شغل وصفهن ووصف ذكرياتهم معهن الموضوعات الأساسية لقصائدهم الغزلية مما يجعل مقدماتها مرتبطة بها** "[1].

إن ما تعنيه المقدمة الطللية - في الشعر العذري على الأقل - يتجاوز هذا التفسير السطحي إلى تأويلات أكثر عمقا ، يقف عليها كل من يتعمق النصوص العذرية .

وإذا كانت بعض الدراسات التي انصبت على الشعر الجاهلي قد قرأت في المقدمة الطللية كثيرا من المعاني الرمزية التي تعود إلى مرجعيات نفسية وميثولوجية وغيرها ، فإن المقدمة الطللية العذرية لا تقل عن سلفيتها الجاهلية ثراءً ، ولا إيحاءً ولا خصوبة ، ذلك ما سيتأكد بعد دراسة عينة من هذه المقدمات ، يقول (جميل):

إنَّ المَنَـــازِلَ هَيَّـــجَتْ أطْـــرابـــي   واسْتَعْجَـــمَتْ آيَاتُهَـــا بجَـــوَابـــي

قَفْـــرٌ تَلوحُ بذي اللُّجَيْنِ* كَأَنَّـــهَـــا   أَنْضَاءُ* وشْـــمٍ أوْ سُطـــورُ كتَابِ

لَّما وقَفَتْ بهَا القُلـــوصُ تبَـــادَرَتْ   مِنّـــي الدُّموعُ لِفُرْقَةِ الأَحْبَـــابِ

وذَكَرْتُ عَصْـــرًا يَـــا بثَيْنَةَ شَاقَـــني   إذ فاتَنـــي وذَكَرْتُ شَرْخَ شَبَابي «[2]»

ليست المرأة التي عدها (حسين عطوان) وغيره عنصرا محوريا في بنية الطلل سوى مشجب علق عليه (جميل) جملة من الأفكار و الرؤى ، لعل أهمها فكرة "الجدب" التي كان لها الفضل في رسم حياة العربي وتحديد مصيره ، فهي التي عينت أماكن إقامته ، وهي التي أبعدت عنه حبيبته ، وهي التي جنت على هويته ، وهي التي أسلمته لوحوش الصحراء و مخاطرها ، ثم إنها – نتيجة ذلك كله – أملت على مخيلته

---

[1] - د/ حسين عطوان :" مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي" ، دار الجيل ، د-ت ، ص: 174 .
* [ذي اللجين : اسم موضع / أنضاء : جمع نضو ، وهو ما تبقى من الوشم بعد امحائه]

[2] - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص: 35 .

نـهجا فريدا فـي النسـج الشـعري ، كانـت محصـلته هذه الأطـلال التـي يعج بـهـا ديـوان الشعر العربـي القديم عجيجا على حد قول الدكتور (عبد المالك مرتـاض) «[1]» .

وحين يناجي (جميل) الأطلال في هذا النص سائلا إياها عن الأحباب الـذين هـاجروا تجيبه صامتةً ، فتقول من المعاني ما يعجز الكلام نفسه عن الإتيان بمثلها ، وهذه هي خصيصـة الأطـلال التـي ضـمنت لـها الخلـود ، وبوأتـها مكانـة لـم يضـارعها فيهـا أي غـرض آخـر فـي شـعرنا العربـي ، والـذي كثّـف طاقـة الأطـلال الإيحائيـة هنـا هـو احتواؤها على فكرة " الوشم" الضـاربة بجذورها فـي عمق الشـعر الجـاهلي ، ولـئن كان الدكتور (مصطفى ناصف) قد نحى في تفسير ظاهرة الوشم في الشعر الجـاهلي تفسيرا غيبيـا يستجيب لمعتقدات الإنسـان الجـاهلي ، بحيـث رأى فـي الوشـم تعويـذة طاردة للأرواح الشريرة التي اقترنت – حسب الجاهليين – بالأطلال«[2]» ، فإن قراءة أخرى قد تجد لها مكانا ضمن القراءات المتعددة لظاهرة الوشم .

فالوشم ظـاهرة جمالية تلجـأ إليهـا المرأة خصوصـا لتحسين صـورتها ، غيـر أن مـا يستدعي الانتباه فيها ، هو خلود أثرها في الجسد ، فهي لا تمحي ، ولا تزول على مر السنين ، وهذا هو بيت القصيد في الأمر كله ، فالوشم هنا هو معادل فنـي لرغبـة فـي النفس دفينة هي الرغبة في الخلود ، غيـر أن الشـاعر سيدرك بعد حين أن لا سـبيل إلى تحقيقها ، فيعبر عن هذا المعنـى مستفيدا مـن ظـلال كلمـة " كتـاب " التـي أعقبت "الوشم " و التي أكسبها الاستعمال القرآني معنى الأجل ، أو نـهاية العمر، و الحيـاة يقول عز و جل : ﴿ **لِـكُـلِّ أجَـلٍ كِـتَـابْ** ﴾ «[3]»، وهنـا يقطـع حبل الرجـاء ، وينكفئ في البيت الثالث على نفسه يرسل الدموع مدرارة ، وكأنه يرثـي ذاته الفتية من خلال البكاء على الطلل الذي لحقه الهدم و الدمار ، وفـي هذا المعنـى يقول الـدكتور (ماجـد الجعـافرة) **: " الطلـل يعبـر عـن الـهـدم ، وعـن المحـو ، وعـن فعـل القـدر ،**

---

[1] - د / عبد المالك مرتاض ، " السبع معلقات " ، م س ، ص : www.awu.dom.org
[2] - د/ مصطفى ناصف : " قراءة ثانية لشعرنا القديم " ، م س ، ص: 158 .
[3] - سورة : " الرعد " ، الآية : 38 .

وهجوم الطبيعة على الإنسان ، وإشارته له أنه ليس بخالد ، ويظل يذكره بماضيه القاسي كباقي الوشم في ظاهر اليد"[1].

بيد أن الماضي الذي يستحضره الطلل ليس قاسيا كله ،إنه ماض جميل في الغالب وهذا الذي سوغ للشاعر البكاء عليه ورثاءه إذ فقده ، كما أن الطلل لا يعبر عن الهدم و المحو في كل أحواله ، بل إنه قد يوحي بالحياة و بالميلاد المتجدد ، يقول هذا من يلاحظ مع الدكتور (حسن البنا عز الدين) شيوع ظاهرة تشبيه الطلل الدارس بالكتابة ، و بالوشم ، و بغيرهما من الأفعال التي تحيل على الحضارة ، وعلى أثر الإنسان في مقابل الطبيعة التي يحيل عليها فعل الهدم في الشعر العربي «[2]» ، و إلا فما قولنا في ديار دارسة داثرة مهملة يأتي الشاعر فيحييها من خلال إحياء ماضيها ولولا الأطلال " الشعرية " ما كنا لنسمع بعديد الأماكن ، عفا عنها الزمن الفعلي وحفظها الزمن الشعري في كتاب الأطلال . أوَ ليست هذه العملية عملية بناء خالد ؟ وتجديد دائم ؟ بلا ، إنها عملية بناء التاريخ ، وبناء الحضارة ، و تشكيل الضمير الجمعي ، وهي أيضا بناء نفسي مثمر للإنسان العربي ، من خلال توثيق علاقته بالمكان الذي لم يقيض له أن يأخذ صفة الثبات ، فالسمة الأبرز فيه هي التحول والتغير ، نتيجة تتبع العربي لمظان الكلأ و الغيث . وطالما أنه يتحول من موقعه بسهولة و يسر ودون حسابات معقدة ، فلا أقل من أن يبصم الأماكن التي مر بها شعريا حتى يجذر هويته .

و ليست مبالغة أن يقال – بعد هذا كله- أن الطلل سلاح أشهره الشاعر في وجه الموت و الامحاء ، سالكا بذلك سبلا مختلفة تبينها الدكتورة (ثناء أنس الوجود في قولها :" و **على الرغم من هذا فالشاعر رفض فكرة الموت و الاندثار للطلل – لاشعوريا- و عمل على بعثه بوسائل عدة لعل أولها دموعه التي أراقها على الطلل محولا إياها من مجرد قطرات تترقرق في المآقي إلى قرب بالية وإلى جـــداول وأنهار ، وإبل سانية تحمل الماء و تصبه في مجار تخشى ضفادعها الغرق من فرط**

---

[1] - د/ ماجد الجعافرة :" الشعر الجاهلي / دراسة نصية تحليلية " ، م س ، 2003 ، ص: 13 .

[2] - د/ حسن البنا عز الدين : " التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي " ، دار المناهل للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت ط 1 ، 1989 ، ص : 124 .

جيشان الماء و اضطرابه ، وثانيها إشاعة الخضرة ، و توفير المياه ، وإحلال حيوات حيوانية محل تلك الحياة الإنسانية البائدة "[1] ، وما استعاضة الشعراء العذريين بلفظ « الربع » عن الطلل ، أو ما يسد مسده في كثير من النصوص ، إلا كشف عن هذه النية ، يقول (قيس لبنى) :

أَلا يَـا رَبْـعَ لبنى مَـا تَقـولُ؟ أَبِنْ لِيَ اليَـومَ مَا فَعَلَ الحلـولُ
فَلَـوْ أَنَّ الـدِّيَـار تجيبُ صَبّـًا لَـرَدَّ جَوابـيَ الرَّبْعُ المُحيـلُ
ولَـوْ أَنّي قَـدَرْتُ غَدَاةَ قَالَتْ غَـدَرْتَ و مَاءُ مُقْلَتِهَا يَسيـلُ
نَحِرتُ النَّفْس حينَ سَمِعْتُ مِنْهـَا مَقَالَـتَهَـا وذَاكَ لَهـَا قَليـلُ«[2]»

ليس أقرب إلى الحياة في غضارتها و نضارتها من لفظة الربع ،" **فالربع تنتمي اشتقاقا إلى « الربيع » ، وهو فترة زمنية حافلة بالخصب و النماء ، و مرادفة للحياة بنضارتها و زينتها ، كما أن « الربع » دالة مكانية تشير إلى المكان الذي تربع فيه القبيلة طلبا للماء و الكلأ ، أو بمعنى أكثر تحديدا ، فالربع مكانيا مرادف للحياة ، مثلما هو كذلك زمانيا "** [3] ، ففي مرتبع القوم و مرعاهم إذن ، تنسرح سرائب الإبل ، و الظأن ، و النوق ، و الغزلان ، و البقر ، و تخضر المروج وتثمر الحقول ، و تزهر البساتين . وإذا كان الشاعر قد قدمه في هذه القصيدة في صورة مغيرة تماما ، وقعها الزمن ، و رسم خطوطها ، فإنه يفتح احتمال عودة الحياة إلى الربع من جديد ، متوسلا في ذلك علامة " لو" التي يتسع صدرها لأماني الشاعر وأحلامه ، فتسمح بانتشاره اتجاه هدفه الأعظم ، وهو إعادة الحياة إلى الربع لكن لا مناص من التضحية و التفاني ، وذلك ما لا يعوز الشاعر ، فهو خالص النية مستعد لأن يروي ربعه بدمع المقل ، إن لم تسقه السماء بغيثها ، فكأنه بذلك يتمثل مقولة الدكتور (مصطفى ناصف) التي مؤداها :" **إذا كان الموت أقرب ظهورا**

[1] - د/ ثناء أنس الوجود :" تجليات الطبيعة و الحيوان في الشعر الأموي " ، م س ،ص: 16 .
[2] - قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص: 99 – 100 .
[3] - د / فوزي عيسى :" النص الشعري وآليات القراءة " ، م س ، ص : 43 – 44 .

فالحياة أعمق منه جذورا"[1] ، وإذا أرادت الجماعة لحياتها التجذر ، عليها أن تكف عن عزف نغمة الرحيل ، فتقيم في الربع الأصلي ، و بدل أن تفر منه ، يحسن بها أن تسعى لتطويعه للعيش . وكذا هو ناموس الربع ، أي ربع ، جاهليا كان أم عذريا و ما من شاعر يستعيض بالربع عن الطلل ، إلا وهو يريد أن يؤكد ، أن كل فرد في الربع مستعد لـ **" أن يهب نفسه للكل الذي يريد أن يستوعبه ، لهذا العود الأبدي لهذه الجذوة المقدسة المشتعلة أبدا ، و بعبارات أخرى يسيرة يعتقد الشاعر أن الموت لم يأخذ طريقه إلى الربع ، فهو ما زال حيا ، و الحياة – إذن – من الممكن أن تنبثق – دائما – إذا عني بها الإنسان ، و أولاها مشاعره ، و أخلص لها الصلاة و كان قلبه مملوءا بحبها و التفاني في سبيلها "** [2] . ذلك هو شأن الفرد في الربع. وما دام (قيس) فردا صالحا في ذلك الربع ، فهو حريص على أن يظل حيا حافلا بالحياة ، عامرا ، وهو لذلك يمقت الهروب منه ، أو من الجدب الذي يكتنفه فالهروب هو علامة الانهزام ، و(قيس) يرفض الانهزام ، و يصر على مواجهة الزمن مهما كان قاسيا . شأنه في ذلك شأن (المجنون) الذي وقف في وجه الظعائن الهاربة قائلا:

أَيَــا حَرَجَــاتِ[*] الحَيِّ حينَ تَحَمَّلــــوا لذي سَلَمٍ لا جَــادَكُــنَّ رَبيـــعُ
وخَيْماَتُــكِ اللاتي بِمُنْعَرَجِ اللِّــــوى بَلِيْــنَ بِلًــى لَــمْ تَبْلِهِنَّ ربــوعُ
أَلا هَــلْ إلى لَيْلــى قُبَيْـــــلَ مَنَيَّتِي سبيــلٌ و هَلْ للنَّاجعينَ رُجــوعُ «[3]»

إن الشاعر حين يدعو على الحي بالجدب و المحل ، فكأنه يقرأ عليه تعويذة تقيه من الشر ومن الاندثار ، و لئن بليت الديار و امّحت ، فإن المكان سيبقى معادلا طبيعيا لا يمَّحي تاريخه و لا يزول «[4]»، فالمكان الذي هو بؤرة انصهار الشاعر في روح

[1] - د/ مصطفى ناصف :" قراءة ثانية لشعرنا القديم " ، م س ، ص: 61 .
[2] - نفسه ، ص : 60 – 61 .
[*] - [حرجات : ج حرجة : نوع من الشجر الملتف]
[3] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص: 130 .
[4] - الشاعر عز الدين لمناصرة : " شاعرية التاريخ و الأمكنة " ، (حوارات) ، م س ، ص : 659 .

الجماعة«[1]» يبعث فيه مشاعر الحنين و التلهف على عودة الظاعنين ، فيلتئم شمل الجماعة من جديد، و تقوى شوكتها في مواجهة عوادي الزمن ، و تتنامى هذه المشاعر و تتكاثف أكثر في الأبيات الموالية :

إلى اللّـــه أشْكو نيَّـــةً شَقَّتْ العَصَـــا هِيَ اليَـــوْمَ شَتَّى وهْيَ أمْسِ جَميعُ

فَلَـــوْ لَمْ يَهجْنِي الظَاعِنونَ لَهَـــاجَـــنِي حَمَائِـــمُ ورقٌ في الدّيَـــارِ وقـــوعُ

تَدَاعَيْن فَاستَبْكيْنَ منْ كانَ ذَا هَـــوًى نَوَائِـــحُ لا تَجْـــري لهنَّ دُمـــوعُ «[2]»

لشد ما يعجب (المجنون) من غفلة الظاعنين ، وتهالكهم على الكلأ و الماء ، فيما يتركون وطنهم و ربعهم للزمن يعيث فيه فسادا و محوا ، والأدهى و الأمر في كل هذا ، أنهم " شقوا " عصا الاتفاق ، ومضت كل فئة منهم في سبيل . الأمر الذي قوّى الزمن و الطبيعة عليهم . وفيما جهل هؤلاء " العقلاء " – بالقوة لا بالفعل- أهمية الاجتماع و الاتحاد ، عقلتها الهوام من الطير . لقد قصد الشاعر إيراد "الحمائم الورق" في صيغة الجمع تلك ، حتى يلمح إلى أن الطير أعقل من الإنسان في بعض الحالات ، أو في أكثرها ، إذ حرص على الاتحاد . لقد ظل الطير يلقن الإنسان دروس الحياة مذ قتل (قابيل) أخاه (هابيل) لكنه لم يتعلم و لم يعتبر ، ومضى في غيه و بهتانه و جهله ، وهذا ما أثار شجن الشاعر وأمضّه و حذا به إلى أن يبكي بكاءً مرا جافا ليس فيه دمع يطفىء الحرائق ، و يخمد اللهيب ، وكأننا بعين (قيس) قد نضب ماؤها ، كما نضب ماء الأرض . وما ذلك إلا لأنه هو الشاعر وهو " **... عراف قومه ، وهو عينهم الصافية الحادة التي ترى لهم المستقبل ، وهو حاديهم إلى تغيير واقعهم و تجميل حياتهم ، فهو ينطلق بهم عن الواقع الذي يعيشه بينهم بطريقته التي تختلف عنهم في رحلة فنية محلقة إلى عوالم أجمل و أفضل ووسيلته في ذلك ، تعميق النظر في مرآة ذاته النقية التي تعكس رؤى الأشياء من حوله ، وإضفاء العناصر التي تنقصها عليها** " [3].

[1] - د / مصطفى ناصف : " قراءة ثانية في شعرنا القديم " ، م س ، ص :62 .
[2] - نفسه ، ص: 130 .
[3] - د/ محمد حماسة عبد اللطيف :" اللغة و بناء الشعر " ، دار غريب ، القاهرة ، 2001 ، ص : 161 .

إن هذا الألم الذي يعصف بقلبه فيمزقه تمزيقا ، كأنه إنما نذر لرثاء الإنسانية كلها ألم مبعثه جهل قومه و لامبالاتهم ، لكن الشاعر، و على الرغم من ذلك، كان إيجابيا في موقفه منهم ؛لأنه لم يكتف بالتفجع على مصيرهم ، وإنما فعل ما رآه لائقا به ومجديا لهم ، وذلك شأن كل شاعر حقيق بذلك اللقب ، فهو **"...قد يعلن غضبه أحيانا على من حوله و يرفضهم ، و لكنهم في الوقت نفسه ، لؤلؤة قلبه ، يعيشون في رحابة نفسه وخصوبة وجدانه ، و يشكل هذا صراعا مريرا وجدلا دراميا يدفعه دائما إلى تقديم رؤيته المعدلة ، و المكملة ، و المجملة ، من خلال معماره الفني بهدف فهم للحياة أفضل وتعاطف معها أشمل " [1]** ، وقد اقتضت رؤية الشاعر "المعدلة " ، و" المكملة " ، و" المجملة " ، أن ينذر نفسه لحراسة الديار المهجورة وحفظها من الزوال و الامحاء ، حتى وإن اضطر إلى معاشرة الوحوش و معايشتهم و الاستئناس بهم ، ريثما يعود الظاعنون ، ذلك ما أومأ إليه حين قال :

أَبوسُ تُـرَابَ رِجْلِكِ يَا لَوَيْلـي ... ولَولا ذَاكَ لا أُدْعَـى مُصَابَـا

ومَا بَـوْسُ التُّراب لِحُـبِّ أَرْضٍ ... ولكـنْ حُبُّ مَنْ وطِـئَ التُّرابَـا

جُنِنْتُ بِهَـا وقَـدْ أَصْبَحْتُ فيهَـا ... مُحِبّـاً أَستَطيبُ بِهَـا العَذَابَـا

ولازَمْـتُ القِفَـارَ بِكُـلِّ أَرْضٍ ... وعَيْشـي بالوحـوشِ نَمَا وطَابَـا «[2]»

لقد استطاب الشاعر العذاب ، و استعذبه في سبيل الجماعة ، ومن أجل حراسة ذمارها ، و لا يخفى ما بهذا السلوك من ملامح عقيدية تعبدية ، يجليها بوضوح انبراء الشاعر لتقبيل التراب ، في خضوع و خشوع ، كما تقبل المقدسات عادة ، لكن الشاعر هذه المرة لا يقبل المكان كما قرر بصريح عبارته في البيت الثاني ، وإنما يقدس " من وطئ " المكان ، أي الجماعة المختزلة في شخص " ليلى " ، وقيام المكان بدور " الوسيط " يفعّل التواشج بين الشاعر و قبيلته ، ومن ثم يكتسب المكان قيمته الاجتماعية و النفسية في الآن نفسه ، فحين يحس الشاعر بالاغتراب النفسي

[1] - / محمد حماسة عبد اللطيف :" اللغة و بناء الشعر " ، م س ، ص 161 .

[2] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 44 .

يلجأ إلى المكان يفضي إليه بمكنوناته و مكبوتاته ، وحين يحس بالاغتراب الجغرافي يلوذ به أيضا ، حتى يتذكر الأيام التي جمعته بالأحبة ، و الرفاق ، و الأهل ، فيتخفف من حس الفقد الاجتماعي الذي نمّاه في نفسيته انفراط عقد الجماعة ، وهكذا تغدو القصيدة " **بنية فنية ضمن بنية اجتماعية معقدة تتداخل فيها عناصر مختلفة حاضرة و غائبة لتوطيد العلاقة بينها وبين الشاعر**"[1] .

ومن جملة هذه العناصر التي تدخل في بنية القصيدة فتوطد علاقتها بالشاعر ، البيئة الجغرافية التي تسهم بقسط وافر في تكثيف إيحائية اللغة كما يتبدى في هذه القطعة :

عَفَتْ غَيقَـــةُ[*] منْ أَهْلِهَا فَجَنوبُهَـــا فَرَوْضَةَ حُسْنَـــا قَاعُهَـــا فَكَثِيبُهَـــا

مَنَازِلُ منْ أَسْمَاءَ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَـــا رِيَـــاحُ الثُّرَيَّـــا خَلِيفَـــة فَضَرِيبُهَـــا

تَلـــوحُ بأَطْرَافِ البُضيْـــعِ كأَنَّهـــا كتَابُ زَبورٍ خـــطَّ لدنًا عَسيبُهَـــا«[2]»

تكشف هذه القطعة من بدايتها عن طبيعتها المتوترة ، و تبدأ حركة التوتر مع الفعل "عفا" لما يحيل عليه من معاني التحول و الانتقال من حال إلى حال نقيض، يؤشره حرف " الفاء " ، الذي يعد نواة النص لارتباطه بالأمكنة كحرف أصيل أو متصل يؤدي وظيفة الربط – نحويا- ووظيفة الطرد دلاليا ؛ إن الخاصية النطقية لحرف "الفاء" بوصفه نابعا من مؤخرة اللسان ، يعمق الدلالة اللافظة لهذا الصوت ويموقعه في مكان قريب من الفعل " عفا " الذي يتخذ أعمق دلالاته ، عندما يرتبط بأمكنة موحشة كان لها تاريخ مشع ، لكن لم يبق منها سوى آثار تتعاورها الرياح من مثل" غيقة " و روضة الضريب " وغيرهما .

ولما كانت هذه الأماكن موقوفة خصوبتها و بهجتها على الزمن الماضي ، فإن استدعاءها للزمن الحاضر لا يعود بغير الجدب و القحط الذي تقوم صورة " الكتاب" شاهدا عليه .

---

[1] - أ / باديس فوغالي : " المكان و دلالته في الشعر العربي القديم " ، مجلة الآداب و العلوم الإنسانية ، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية ، قسنطينة ، العدد 1 ، أفريل 2002 ، ص : 57 .

[*] - [عفت : درست / غيقة : سهل / حسنى : اسم مكان / الضريب : الجليد / البضيع : موضع / اللدن : الرطب / العسيب : الجريدة من النخل يكتب عليها] . أنظر : الديوان (الحاشية)

[2] - كثير عزة : الديوان م س ، ص : 60 .

ويعد ارتباط الطلل بالكتابة من أكثر الصور شيوعا في المقدمة الطللية الجاهلية والعذرية ، مما يهيئ هذه الصورة لحمل كثير من الرموز لعل أقربها إلى التناول قيام المشبه(ما بقي من الأطلال) كنقيض للمشبه به (الكتابة) ، من حيث إن فعل الهدم الذي يلحق الطلل ، هو من أثر الطبيعة ، أما فعل الكتابة فهو نشاط إنساني حضاري ، هذه الحقيقة تضع الإنسان في مواجهة مع الطبيعة«[1]» ، وكلما تكررت محاولات الطبيعة لنفي الإنسان قصد إحلال حيوات حيوانية كالوحوش و الطير محله تكررت أيضا محاولات الإنسان لإثبات الذات ، إن لم يكن بالكتابة فبمظاهر أخرى كالرسم مثلا ، يقول (جميل) :

رَسْــمُ دار وقَفْــتُ فــي طَلَلِــهْ كِــدْتُ أَقْضــي الغَدَاةَ منْ جَلَلِهْ

موحِشًا مَا تَرى به أَحَدً تَنْــــسجُ الرّيــحُ تُــرْبَ مُعَتَــدِلِــهْ

وصَريعًــا مِــنَ الثّمَــامِ* تَــــرى عَــارِمَــاتِ المَــدبِّ فِي أسلِــهْ

بيــنَ عَلْيــَاءِ وابِــشٍ فَبُــلــيٍّ فــالغَميــمِ الــذي إلــى جَبَلِهْ«[2]»

إننا- مرة أخرى- أمام لوحة تجمع بين الطبيعة و الثقافة ، الإنسان يبدع ، و يرسم ويبني ، والطبيعة تمحو و تعفّي ، لكن معولها هذه المرة ليس الجدب ولا المحل ، بل هو الماء ، الماء الدافق المدمر ، إنه الحياة التي تميت الحياة ، إنه الطبيعة حين تخلع كل أثواب الرحمة و الشفقة ، و تمعن في التنكيل بأحلام الشاعر وآماله ، فتنفي كل ما هو جميل في حياته إلى جزر الماضي البعيد ممتطية قارب الطلل ، الذي أريد له أن يمخر عباب بحر لجّي عاتي الأمواج ، تتعاوره تيارات الاغتراب ، والفقد ، و الحنين لكن الشاعر (الإنسان) يقاوم و لا يغرق ، يراوغ جلاده (الطبيعة) ، و يباغته ليعود بإرادة أشد مضاءً ، و عزيمة قوية تكسر كلمة الزمن ، و تشيد على أنقاض فُضْلته وبقاياه من الآثار و الرسوم ، حضارة خالدة مقرها " الربع" ، الذي لا يتسع معجمه

---

[1] - د/ حسن البنا عز الدين : " التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي " ، م س ، ص : 124 .

* - [الثمام : نبت ضعيف له خوص / العارمات : القوية الشديدة / المدب : مجرى السيل / الأسل : نوع من الشجر ، أو كل شوك طويل] ، أنظر الديوان (الحاشية)

[2] - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 187 .

لمعاني المحو و النسيان ، حضارة تسطع شمسها – إذا طلعت – على القبيلة ، و على البسيطة كلها . هذه المعاني كلها يجمعها (قيس لبنى) في بيتين اثنين مؤداهما :

كَيْــفَ السُّلُــوُّ ولا أَزَالُ أرى لَهَــا ربْعًــا كَــحَاشِيــةِ اليَمَــانِيِّ المُخَلَّــقِ

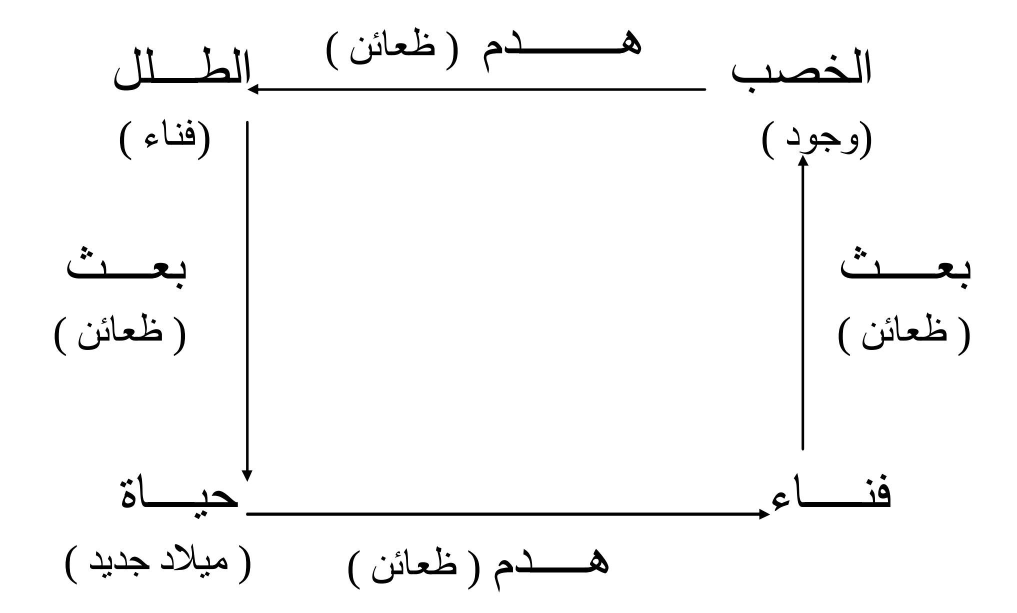
رَبْعًــا لِوَاضِحَــةِ الجَبــينِ غَــريــرَةٍ كالشَّمْسِ إذا طَلَعَتْ رخيــمِ المَنطِــقِ «[1]»

حين يوصف الربع هنا تراه مكانا جنحت تقاسيم وجهه إلى التلاشي ، لكنه في حقيقته مكان حي ماثل أمام الأعين و الأبصار ، يقف شاهدا على قوة الإنسان ، وإبداعه الخلاق ، المتجلي في " **حاشية اليماني** "، وعلى حضارته المشعة التي أضاءت الكون بعد ليل طويل " أرخى سدوله " على الإنسان بأنواع من الهموم ليبتليه ويختبره ، فخرج- رغم الصعاب- ظافرا منتصرا ، إن ليس واقعيا ، فشعريا . ومن هنا كان الشعر في حياة العربي ماء الحياة إذ نضب ماء السماء ، وشقيق النفس إذ رحل الأشقاء الطبيعيون ، وأليف الفؤاد إذ فقد أُلاَّفَه ، وابن المكان إذ أنكره الآباء الشرعيون . فالشعر القديم ليس منه أبر بالمكان الذي أنجبه . إن بين المكان والشعر العذري خاصة ، رابط مفعم بالمحبة و الألفة ، وجسر من التواصل والتراسل أقيم عليه **فضاء** اختصر فلسفة العذري في الحياة ، تلك الفلسفة القائمة بالأساس على ناموس الهدم و البناء ، الذي يكافئه - شعريا - ناموس آخر تحدد معالمه بنيتا الأطلال والظعائن ، اللتان تهجع تحت ظلالهما دورة حياتية ترمز إلى الدورة المرجعيـــــة ، فالطلل عنصر مكاني مكثّف لأزمنة ثلاثة : الماضي و الحاضر والمستقبل ، الماضي الذي يرمز إلى الحياة ، و الحاضر الذي يشير إلى الهدم والمستقبل الذي يمنّي بميلاد جديد عن طريق فعل البناء المنبجس من فعل الهـــدم و بين هذه المحطات الزمنية تتحرك رحلة الظعائن لتمد خطوط هذه الدورة . وتبدو قراءة الدكتور(محمد عبد المطلب) لرمزية الطلل ، مما يصلح للاستئناس به في هذا المقام ، يقول : " **و ربما حاول الشاعر أن يضفي على لحظة وقوفه كثيرا مما لم يحققه في تجربته السابقة مع الطلل ، و كأن ما حل بالديار إنما كان تمهيدا للحاضر أو تهيئة لحياة جديدة بتجارب متجددة أتم و أكمل ، حتى يعز على المعنى الطللي أن**

[1] - قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص: 82 .

يقربها ويحيلها إلى صورته " [1] . فالطلل إذن- وفق هذا التصور - هو نقطة تنتهي إليها حياة ، وتنطلق منها حياة أخرى أجمل و أكمل .

و يمكن لهذا المخطط أن يجلي تلك الدورة التي يحيل عليها الطلل .



[1] - د / محمد عبد المطلب :" قراءة ثانية في شعر امرئ القيس " ، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ، ط 1 ، القاهرة 1996 ، ص : 13 .

- إذا كانت المناهج والآليات القرائية الحداثية قد أتاحت للقارئ المعاصر إمكانية اختراق النص الشعري عبر " فضائه " الدلالي و الكوني و النصي ، بوصفه مدخلا ملائما لأية قراءة يتوخى من ورائها الوصول إلى البنى العميقة للنصوص ، قصد تعريتها و إضاءة المناطق المعتمة فيها «[1]»، فإن هذه الإمكانية قد تفقد أهميتها ، إذا لم يكن المبدع نفسه قد أتقن لعبة اختراق الفضاء عن طريق اللغة، هذه اللغة التي من شأنها أن تيسر للمبدع – إن أحسن ترويضها – عملية امتلاك **الفضاء** على نحو ما حصل مع الشعراء العذريين الذين طالما نُظر إلى نصوصهم على أنها نصوص موقوفة على الحب كقيمة فنية تلخص تجربة حياتية قاسية تراجيدية النهاية، أفضت بأصحابها إلى الجنون أو الموت كمدا و حزنا .

و إذا كان هذا البحث قد سُبق إلى مناقشة عدة مسائل متصلة بالظاهرة العذرية ، و ما يتعلق بها، فإنه آثر الإغارة على النص العذري من غير أن يُسمع القراء نقع سيوف الطعن في وجود هؤلاء الشعراء ، أو يثير الغبار حول قصصهم التي قد تدين ببعض فصولها – إن لم نقل أكثرها – للخيال الشعبي«[2]» و حتى النخبوي ، فسواء كانت تلك الأسماء التي أُثبِتَت على غلاف ديوان الشعر العذري لأشخاص أضلّتهم سماء بادية من بوادي العرب القديمة، فظلوا " يأكلون الطعام ويمشون في الأسواق" حينا من الدهر ، ثم ابتلعتهم الأرض فيما ابتلعت من أحياء ، أم هي أسماء وُضِعَت لأشخاص أنجبهم الخيال ، و تعهدهم بالرعاية ، حتى إذا كبروا و شبوا عن الطوق رفدهم بعبقريات شعرية استنفدت كل ما حوته معاجم الدنيا من معاني الفقد ، و الحزن والحرمان و الصبابة ، والوجد . فإن الذي لا يحتمل المراء و التشكيك هو تناهي هذه النصوص إلى أيدينا مع تلك النسبة الموفورة من القيم الجمالية ، والقدرة العالية على إثارة المتلقي وإبهاره من أي وجهة دلف منها إلى عالمها. وإذا اختار هذا البحث أن يحصر زاوية رؤيته للنص العذري في **الفضاء الرعوي** الذي أطر القصيدة العذرية ، كما أطر الحياة المرجعية التي عاشها هؤلاء المتيمون . فذلك راجع إلى ما لهذا **الفضاء** الذي اشتغل عليه المتخيل الأدبي من فضل في خلق القصيدة ، و صناعة شاعريتها و جماليتها ، إذ رفد الشاعر بالمدد الإلهامي وساعده على امتلاك اللغة . ومن ثمة امتلاك المتلقي و أسره .

---

[1]- - يوسف حسن نوفل : استشفاف النص : الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، ط1 ، 2000 ، ص : 99 .

[2]- طه حسين : حديث الأربعاء ، دار المعارف ، ط 14 ، القاهرة ، د ت ، ص : 173 و ما بعدها .

و إذن فإن هذا الفصل ، سيحاول أن يصل إلى غور القصيدة العذرية عبر **فضائها** الجغرافي وتضاريسها الممعنة في التنوع و القسوة في الكثير من الأحيان . و قد أفضى النظر في متن النص العذري إلى التمييز بين ثلاثة أفضية فنية، أحالت عليها الأفضية الجغرافية الظاهرة .

• أنواع الأفضية في الشعر العذرى :

سبقت الإشارة إلى أن **الفضاء الرعوي** هو الإطار العام الذي قدم فيه الشاعر العذري رؤيتـــــه و مشاعره ، غير أن هذا الإطار ما كان ليحجر القراءة عن نقطة منعزلة منفصلة العرى عن السابق و اللاحق ، إذ لا يمكن بأي حال – كما يرى الدكتور (عبد الله الغدامي) – الاطمئنان إلى أن النص الجديد – النص العذري مثلا – نص قائم بنفسه مكتف بذاته، قد جُرِّد على صفحة بيضاء . و إنما فعل القراءة يكشف على أن هذا النص أشبه ما يكون بمرآة مهشمة تشظت عليها نصوص جاهلية جمع القارئ شتاتها و زاوج بين مقروءاتها ، فتولد لديه نص جديد " **و هذا كله فعل حر ، غير أن هذه الحرية لا تنطوي على إلغاء السالف ، و لكنها – فحسب – تماثل حرية النص في علاقته مع النصوص السابقة عليه ، حيث نجد الاثنين معا النص و القارئ يسكنهما التاريخ ، مثلما يسكنان هما التاريخ ، و إذا كان النص لا يولد على صفحة بيضاء ، و إنما يولد على صفحات مكتوبة عليها من قبل – حسب كلمة دي سيرتو – فإن القارئ أيضا لا يأتي من فراغ ، و لا يتحرك على فراغ ، إنه مسكون باللغة و بالنصوص وبالآخرين** " [1].

غير أن المبدع يكون قد سبق القارئ إلى هذا الفعل ، ربما مـن غير قصد و دون نـــية مسبقة ذلك أن " **الشاعر ليس منقطعا عن الآخرين ، تجد شاعرا مشهورا بأنه متميز ـ لكنك لو دققت لاكتشفت أنه يستفيد أيضا من الآخرين غير المتميزين ، الشاعر وهو يعانق موجته ويداعبها في البحر ، لا يضمن أن تطرطشه موجات الآخرين ببعض الرذاذ ، وهو ليس بعيدا عن التأثيرات الخارجية سلبا أو إيجابا حتى وهو في قمة تميزه ، الشاعر الخاص هو الذي يبحش بئره الخاصة بحا كورته ، لا أن يعتمد على آبار الجيران ، وان كان هو يستعين أحيانا بأدوات**

---

[1] - د / عبد الله محمد الغدامي :" تأنيث القصيدة و القارئ المختلف" ، الدار البيضاء / بيروت ، ط 1 ، 1999 ،. ص : 158 .

الآخرين و تجاربهم لمواصلة الحفر "[1]، و الشاعر العذري رغم أصالته و تميزه استطاع أن ينشئ نصا ينتسب إليه لغة ، و أفكارا ، و تشكيلا ، و أدوات ، و طرائق، إلا أن عروقه ليست خلوا من دم الشعر الأول ، نقصد الشعر الجاهلي . و هذا الدم المتنقل في أوردة الشعر العربي القديم ، إنما هو من أثر البيئة الواحدة ، و التجربة المتماثلة ، و الرؤيا المشتركة ، تلك الرؤية التي صنعتها الحياة الصحراوية الخشنة ، فكررت نفسها لدى غالبية الشعراء العرب ، متنكرة في أثواب و صيغ متعددة ، لعل أهمها ثوب المرأة ، الذي نسجه – ببراعة – الشعراء العذريون و وشوه برسوم و زخارف بادية التأثير في جمهور المتلقين ، و ما ظاهرتا الأطلال و الظعائن اللتان جرتا مجرى اللازمة في الشعر الجاهلي ، و من بعده الشعر الأموي والعذري تحديدا ، إلا من إملاء طبيعة الصحراء القائمة على الرعي كمورد للعيش و سبيل لا بديل له لضمان استمرارية الحياة ، يقول (ابن قتيبة) : **" و سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار و الدمن و الآثار فبكى و شكى و خاطب الربع ، و استوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها إذ كان نازلة العمد في الحلول، و الظعن على ما عليه نازلة المَدَر لانتقالهم عن ماء إلى ماء و انتجاعهم الكلأ و تتبعهم مساقط الغيث حيث كان ثم وصل ذلك بالنسيب ... "** «[2]»

فالدورة التي رسمتها تلك الطبيعة العصية إذن ، تبدأ بانتقاء مواطن الكلأ، و تتبع مساقط الغيث فتحيا النفوس ، و تشيع الخضرة ، و تزدهي الأمكنة بساكنيها ، لكن ما أسرع ما يطرأ التحول على تلك البقاع ، فيغدو أخضرها يابسا ، و ماؤها غورا، و خصبها جدبا ، مما يضطر القوم إلى مغادرة المكان بحثا عن منتجع آخر ، و قد يجدونه و لكن بعد لأي ، و مكابدة أهوال عظام .

و على هذه الدورة الحياتية اشتغل الشاعر العربي فنيا ؛ فنحن عندما نفتح سفر شعرنا القديم تنسرب بنا أخيلته و تهويماته إلى أفضية مفتوحة على زمنين ؛ زمن ماض مندرس طوى بين دفتيه أحلام الصبا ، و هناءات الشباب ، و زمن حاضر ، بادي الجهامة و الإظلام ، قد فغر فاه ليلتهم سعادة الشاعر التي صنعت بهجتها في أيامه الخوالي صحبةٌ من كان يأنس إليهم الفؤاد

1- الشاعر عز الدين لمناصرة : الشاعر عز الدين لمناصرة : شاعرية التاريخ و الأمكنة (حوارات) المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 2000 . ص : 151 .

2- ابن قتيبة: " الشعر و الشعراء " ، تحقيق : الشيخ حسن تميم و الشيخ محمد عبد المنعم العريان ، دار إحياء العلوم بيروت، ط3 ، 1987 ، ص : 31 .

وباتت تهتز لذكراهم الأعطاف ، فلا يملك إزاءه إلا أن ينكفئ عليه باكيا ، بعد أن يشيِّأه فيمسخه طللا .

و عليه ، فليس من الصواب اعتبار الطلل مجرد تقليد شعري و حسب ، ذلك ما يفهم من نص هذا مؤداه : **" وليس الطلل أحجارا و رمادا ... وإنما هو كوة تطل على الأيام الخوالي و هنيهات الهناءة ، و خيلاء الشباب ، فيكون الطلل وفق هذا، واحدا من الرموز التي تشيع في النفس كوامن الوجد و الكآبة بحيث يقاتل الشاعر جيشين ، جيش الصدود – الواقع – و جيش التداني – المجاز – "** [1] . فالطلل إذن لا يقل عن كونه معادلا فنيا يحمل غير قليل من الإيحاءات والرموز، مرجعها تلك القصة التي تتكرر، كلما أحكمت سماء البادية العربية إغلاق عيونها شُحًّا و فتحت أرضها شقوقها و تصدعاتها عطشا ، حتى إذا لم تجد ما تروي به ظمأها ماء ، شربته دما و دمعا ، وعرقا و ريقا.

فهل تبقى – بعد ريق الحياة – حياة ؟! ، و هل بعد الدم المستقطر من وريد القلب و سويدائه أمل في البقاء ؟! هل يمكن للدمع السافح ، و العرق المنسبل ، أن يُحَالا ماء يرويان الأرض فتحيا و يغمران الصحراء ، فتطهر من وحوشها، و بومها، وغربانها ؟ .

عرف العربي لهذا السؤال جوابا ، فاستدعى رفقاء الدرب ، و أشقاء المصير ، و امتطوا رواحلهم يبحثون – إذ لا حياة هنا – عن حياة هناك ... علها تكون!

و بينما عرج القوم يفتشون عن زمن يحيونه سعيدا رغيدا، في كنف مكان ، يـــــــــده بيضاء ، و مرعاه خصيب ، عاج الشاعر الشقي على رسم يسائله ، ... يسائله عمن عمروا المكان ، فازدهى بهم المكان ، حتى إذا نزحوا عنه لم يعد مكانا ، بل مُسِخ طللا خربا سلبت بهجته الأيام ، و عاث فيه الزمن الظالم الغشوم ، فبكاه الشاعر، و كان حريا أن يستبكي ، و هو ينشد حكاية الطلل تلك في إيقاع فجائعي حزين .

فليس الطلل سوى شاهد على الفجيعة الأول ، فجيعة الفقد و الموت ، و الامحاء ، فقد الأحبة وموت المكان وامحاء الزمان . إن هذا الثالوث حينما ينتقل من دائرة الواقع المنظور أو المحسوس به إلى دائرة الذكرى المسترجعة ، يحدث في نفس الشاعر انشطارا يخرج به عن عالمه الواقعي إلى عوالم أخرى متخيلة ، مطلقة الزمان و المكان ، و من هنا عُدَّت لحظة

[1]- د / عبد الإله الصائغ : "الخطاب الإبداعي الجاهلي و الصورة الفنية" ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، 1997 ، ص : 63 .

الوقوف على الطلل " **لحظة انتقال من جفاء الواقع الصحراوي إلى واقع الأحلام و الذكريات هذا الوقوف في حقيقته ، بداية الرحلة إلى عالم الروح ، هو لحظة الانفصال و الانعتاق ، هو لحظة الولادة الجديدة التي تنتصر على الفناء ".**[1]

فـ (امرؤ القيس) إذ يقول :

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبيبٍ و مَنْزِلِ بسَقْط اللِّوَى بَيْنَ الدَخول و حَوْمَلِ

فَتوضِحَ فالمِقْراةَ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا لَمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جنَوب وَ شمْأَلِ

تَرَى بَعَرَ الآرَامِ في عَرَصَاتِهَا و قيعَانِها كَأنّهُ حَبُ فُلفُلِ «[2]»

لا يرثي أمكنة خمسة بوصفها آثارا دراسة و ديارا داثرة ، و لا يستوقف حركة الزمن - إذ يستوقف الخليلين – من أجل أن يشاركاه البكاء على أيام انصرمت جمعته بالحبيبة ، أو بالحبيبات و إنما يذكرها و في روعه هاجس يسيطر على كيانه كله ، يتلخص ذلك الهاجس في موضوعة «الفقد» ، و الشاعر – حسب قراءة الدكتور(عبد الحميد جيدة) يحاول عن طريق البكاء محو أثر ذلك الفقد " **فطلب البكاء على الأطلال هو شفاء النفس من الأطلال ذاتها ، حيث يحس الشاعر أنه محصور بين أطلال الذات المبعثرة في أعماقه و بين أطلال الأحبة ، أية أحبة المبعثرة في الصحراء الواسعة ، وفي لحظة وقوف الشاعر على أطلال الأحبة تتحد الأطلال الذاتية بالأطلال الموضوعية ، و يصبح من المستحيل الفصل بينهما "** [3] . وبهذا يجوز الإقرار بأن الشاعر العذري استطاع أن يجعل من تلك الأمكنة مادة إيحائية غذت **فضاء** الفقد الذي كاد يستغرق حياته كلها ، فهو إذ افتقد المكان افتقد معه الأمان ، و الهدوء ، و السكينة والاستقرار ، كما افتقد – برحيل الجماعة – القوة التي كان يُفترَض أن يجابه بها عوادي الزمن و قهر الطبيعة ، التي إذا أرادت أن تعذب قوما – و ما أكثر ما تريد ذلك – حبست عنهم ماء غيثها ، ذلك البطل الأكثر غيابا في لوحة الصحراء العربية ، و الرافد الأكثر فاعلية في نسج مأساة العربي ؛ إذ إن افتقاد المطر في غالب الأوقات ، جعل الناس يشغفون به و يترقبونه وينظرون إليه نظرة لا تخلو من إجلال و تقديس ، لأنهم رأوا فيه " **سرا خفيا و قوة عظمى**

---

[1] - د / عبد الحميد جيدة : "مقدمة لقصيدة الغزل العربية "، دار العلوم العربية ، بيروت ، ط1 ، 1992 ، ص 16 .

[2] -القرشي (أبو زيد) : " جمهرة أشعار العرب " تحقيق : علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر للطبع و النشر ، القاهرة ، د- ت ، ص : 54 -55 .

[3] - د / عبد الحميد جيدة : " مقدمة لقصيدة الغزل العربية " ، م س ، ص : 16 .

قادرة على قهر الجدب و المحل ، و بعث الخصب و الرزق ، تتلقاه الحناجر العطشى بشغف وحب ، و الصحراء العارية تستغيث به ليدفع عنها قحلها و عقمها ، فتهتز نشوة ، و تستقبله كبكر عروب أحبت بعلها فاحتضنته ، منه حياتهم و حياة نعمهم ، به يخصبون و يبشرون فتنتج نوقهم و شاؤهم و تسمن و تتناسل و تتكاثر ، تعمهم النعمى و إذا ما انحبست المطر ابتلوا بالجوع و المرض ، و النهب و الفنى و الموت " [1] ، كما ابتلوا بانفراط عقد الجماعة وهذه بلية لا يقل وجعها عن سابقاتها ، لأنها لا تفضي إلا إلى معاني الوحشة ، و الضياع والغرق في براثن الهموم و الهواجس ، تلك المعاني التي شرب العربي من كأسها حتى ارتوى وراح – بإيعاز من هذا الألم الممض – يصنع بمخيلته **فضاء** آخر معادلا ، أودعه كل ما تهفو إليه نفسه من صور الوبل الدافق ، و السيل الجارف ، و البرق اللامع ، و السحاب الأسود الممتلئ ضرعه بأسباب الحياة ، و أسرار الخضرة و النماء ، المتمظهرة في مراع خصبة فسيحة تستقبل – باحتفاء - جموع الباحثين عن الحياة من نوق ، و بقر ، و ظباء ، و أناس ، و قد يفيق الشاعر على واقعه المر المجدب ، فينقله إلينا **كفضاء** معادي لطموحه و رغباته ، لافظ للحياة و الأحياء ، و الشاعر في أثناء ذلك كله لا يغيِّب المرأة بل يجلّيها كثابت تدور في محوره عدة متغيرات .

و من النصوص التي يمكن أن تصدّق ما قيل إلى الآن هذا الذي نسبـــه (المفضل الضبي) إلى (مرار بن منقد) ، و أخبرنا بأنه يرد فيه على امرأة عيرته بقلة الإبل ، فوجد فيما يملـــك و قومُه من النخيل ، ما يخوّل له الوقوف في وجهها موقفَ المفاخر المباهي :

فَإِنَّــكِ إنْ تَــرَيْ إبــلاً سوَانــَـا و نُصْبــحُ لاَ تَــرَيْــنَ لَــنــاَ لَبُــونَا
فَــإِنَّ لَنَــا حَظَــائرُ نَاعمَــاتٌ عَــطَــاءَ اللّــه رَبّ العَــالَمِينَــا
طَلــَبْــنَ البَحْــرَ بالأذْنَابِ حَــتى شَرِبْــنَــا حِمَامَــه حتَــى رَوِينَــا
تُطَاوِلُ مُخْرُمِــيْ صَدُدَيْ أشــيّ بَــوَائــكَ مَــا يُبَالَيــنَ السّنيــنَا
كَــأن فُروعَــهَا في كُــلّ ريــحٍ جَــوارٍ بالــذّوَائــبِ يَنْــتَصينــَا

---

[1] - أنور أبو سويلم : "المطر في الشعر الجاهلي " ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1987 ، ص 11 .

بَنَــاتُ الدّهْرِ لاَ يَحْفَلْــنَ مَحْــلاً إذَا لَــمْ تَبْــقَ سَــائمَــةٌ بَقِينَــــا

إذَا كَــانَ السّنــُونُ مُجَــلحَــاتٌ خَرَجْــنَ و مَــا يَجفنَ مِنَ السّنينــَا

يَسيــرُ الضيْــفُ ثمَّ يَحِــلُّ فيــهَا محَــلاًّ مُكْــرمًــا حَتَّى يَبِــينَــــا

فَتلْــكَ لَنَا غِــنًى و الأجْــرُ بَــاقٍ فغُضــّي بَعْــضَ لَوْمك يَــا ظَعيــنَــا

بَنــَاتُ بَنَاتِهَــا و بَنَــاتُ أخْــرَى جــواءُ مَــا حُــديــنَ و قَــدْ رَوَينَا «[1]»

إن قراءة متفحصة لهذا النص بإمكانها أن تبعده عن باب الفخر الذي وضعه (الضـــــــبي) فيه ، وتدخله في باب فلسفة الوجود و مشكلة الحياة التي طالما أثارت تساؤل الشاعر ، هذا الكائن **" البصير الذي يرى و يدرك و يحس ما لا يراه الآخرون ، و لا يدركونـــــــــــــه و لا يحسونه "** [2] ، لكن الذي يفصح عنه (مرار بن منقد) هنا لا يستبعد أن يكون الآخرون أيضا قد أدركوه ، و رأوه وأحسوه ، لكنهم لم يملكوا أدوات التعبير عنه ، كما امتلكها شاعرنا هذا ، و من آيات امتلاك (مرار) لهذه الأدوات تفطنه لموضوعة " النخلة " و توظيفها كلفظة مفتاحية للقصيدة .

فإذا كان قد توسم في " النخلة " من الخير ، و من العطاء ما يزهده في الإبل و الماشية ، فإن ذلك يفتح النص على الكثير من المعاني المحتملة ، تكشفها لنا معرفة قيمة النخلة بالنسبة للإنسان العربي ، فهي رمز العطاء و النماء ، و هي علامة الشموخ و الإبّاء ، و هي إحالة على الاستقرار و السكينة ، و هي مرجع القوة و التحدي ، تحدي الطبيعة و الزمن ، ثم إنها الشجرة المباركة التي أوت إليها (مريم بنت عمران) عليها السلام ، ووضعت عندها المسيح (عيسى) عليه السلام ، قال تعالى :﴿ **فَحَمَلَتْهُ فَانْتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا ، فَأَجَاءَهَا المخَاضُ إلى جِذْعِ النَّخْلَةِ ، قَالَتْ يَا ليْتني مِتُّ قَبْلَ هَذَا ، و كنُتُ نَسْيًا مَنْسيًّا فَنَادَاهَا مِنْ تحْتِهَا لا تحْزَني قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تحَتَكِ سَرِيًّا ، و هُزِّي إليْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ ، تَسَّاقَطُ عَلَيْكِ رَطْبًا جَنيًّا ، فَكُلي و اشْرَبي و قِرِّي عَيْنًا ، فَإمَّا**

[1] - المفضل الضبي : "المفضليات" ، تحقيق : أحمد.محمد شاكر ، عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف ، مصر ، ط4 ، د . ت ، ص 72 ، 73 .

[2] - د/ وهب أحمد رومية : " شعرنا القديم و النقد الجديد " ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت 1996 ، ص 234 .

تَرَيْنَ مِنَ البَشَرِ أحَدًا ، فقولي إنِّي نَذَرْتُ للرَّحْمَن صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ اليَوْمَ إنْسِيًّا ﴾«[1]» .

إن الشاعر يتوخى من النخلة ما أفاضته على (مريم عليها السلام) ، فقد منحتها الحماية والأكل ، و الشرب ، و الاستقرار، و السعادة ﴿فَكُلي و اشْرَبي و قِرِّي عَيْنًا﴾ ، و هذه كلها أمان صعبة المنال بالنسبة للإنسان العربي ، و إذا كانت العناية الإلهية قد رعت (مريم عليها السلام) بطرف الرحمة ، فخففت من آلامها النفسية و الجسدية ، فذلك ما يطمع فيه (مرار بن منقد) ومن ورائه المجتمع العربي كله ، ذلك ما تشي به « ناء» المتكلم في القصيدة ، و التي تحيل على جماعة المتكلمين ، فهم إذ استعاضوا عن الإبل و الماشية التي تتوقف حياتها على رحمة السماء بالنخلة التي تملك القدرة على مقاومة الجدب و المحل :

بَنَاتُ الدَّهْر لايَحْفَلْنَ مَحْلاً إذا لَمْ تَبْقَ سَائمَةٌ بَقينَا

يومئون إلى تلك الرغبة الدفينة في التملص من سيطرة الطبيعية و هيمنتها على إرادتهم ، و من ثم مواجهتها و قهرها ، تما ما كما تفعل النخلة التي شقّت عما يداخل الشاعر من أمان عراض في الانعتاق من ربقة الطبيعة و التخلص من وطأتها ، لأنه يعلم علم اليقين أن هذا هو السبيل الوحيد الذي يهيئه للتنعم بالاستقرار و لذة العيش ، و إذا أخطأه هذا السبيل فسيظل الرحيل ديدنه و افتقاد المكان قدره ، و ناقة (المثقب العبدي) لسان حاله إذ تقول حين يعدها للرحيل :

إذَا مَا قُمْتُ أرْحَلُهَا بليْل تأوهُ آهَةَ الرَّجُل الحَزينِ
تَقولُ وقَدْ دَرَأْتُ لَهَا وَضيني أهَذَا دينُهُ أبَدًا و ديني
أ كُلُّ الدَّهْر حلٌّ و ارتحَالٌ أمَا يُبْقي عَليَّ و لايَقيني«2»

لو فطن نقادنا القدامى إلى أن (المثقب العبدي) يحاور نفسه في هذه المقطوعة ، لكفوا عن اتهامه بسلوك طريق المجاز المباعد للحقيقة«[3]»، إذ أنه حاور الناقة العجماء كما يحاور الإنسان العاقل الناطق ، إن(المثقب العبدي) عندما ضاقت نفسه بالارتحال ، و هفت إلى الإقامة

[1] - سورة :" مريم " ، الآيات :[22 - 26].
[2] - "المفضليات" ، م س ، ص 291 ، 292 .
[3]- ابن طباطبا : (أبو الحسن محمد بن أحمد) : "عيار الشعر" ، تحقيق : د / عبد العزيز بن ناصر المانع ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، د – ت ، ص : 199

والاستقرار، كلف ناقته بنقل تلك الرسالة التي تشف عن تبرم بالحياة و تخوف مما خفي منها فهذا المعنى الهاجع في ظلال ملفوظي [الليل – الرجل الحزين] ، يلخص مشكلة المكان التي أرقت الشاعر العربي أكثر من مشكلة الزمن ، و إن كان الدكتور (وهب أحمد رومية) قد نحى منحى مغايرا في تأويل هذا النص ، و رأى أن مبعث حزن **" الرجل [المثقب] هو مشكلة الزمن التي أرهقت عقل الشاعر الجاهلي و روعته ترويعا فظيعا "**[1] . لكن هذا الترويع ما كان ليكون بتلك الوطأة لو لم تكن ثمة مشكلة المكان ، فالشاعر الجاهلي سكن بهاجس المكان ، لأنه لا يقيم إلا ضيفا ، و لا ينتجع إلا ليستريح ، ثم يعاود السفر من جديد ، و هذا ما نمّى لديه عقدة غموض الهوية و رسخها في نفسيته على نحو أسهم في زيادة تأزمها و قلقها ، و لا عجب أن يصل به الأمر إلى هذه الحال من القلق ، ما دامت هوية المرء لا تتحدد إلا بالمكان الذي يؤصل فيه جذوره ، و يثبت به و فيه كينونته ؛ إذ لا كينونة من غير مكان ، و من هذا المنطلق يمكننا القول أن الزمن و إن كان يعد **" عنصرا أصيلا في بناء الإنسان الفكري و النفسي "** [2] ، فإن ما يفوقه أصالة هو المكان ، بل إن هناك من يرفعه إلى مكانة أعلى فيجعله مأوى للزمن ، و مأوى الحياة نفسها نقول هذا و في ذهننا الدكتور (عثمان بدري) الذي يؤكد أن **" الحياة بوصفها «صيرورة» تدرك من خلال التغير الحتمي الذي يخضع له الإنسان و الحيوان ، و كل الكائنات الأخرى في الوجود ، مما يعني أن الحياة هي الزمن المتغير المتغاير الذي لخصته حكمة أحد الفلاسفة اليونانيين بقوله « إنك لا تستطيع أن تستحم في النهر مرتين » ، و لكن أهمية المكان تكمن في كونه هو – إن صح التعبير – « مأوى» الحياة ، أي مأوى الزمن و مسقط هويته ودلالته فعلا و فاعلا و منفعلا "** [3] .

و عندما يكتسب المكان صفة « المأوى» يرشح نفسه للقيام بعدة أدوار أولها الحماية ، و ذلك ما افتقده العربي إذ افتقد المكان ، مما جعله في حالة توق دائم لمأوى " **يبقي عليه و يقيه** " وقد كشف (المثقب) عن ذلك التوق بقوله :

أ كُـــلُّ الـــدَّهْـــر حـــلٌّ و ارتحَـــالٌ   أمَـــا يُبْـــقي عَـــليَّ و مَـــا يقيـــني ؟

---

[1] - د/ وهب أحمد رومية : "شعرنا القديم والنقد الجديد" ، م س ، ص 196 .

[2] - د/ نبيلة إبراهيم : "فن القص في النظرية و التطبيق" ، مكتبة غريب ، مصر ، د ت ، ص 139 .

[3] - د/عثمان بدري : "الدلالة المفارقة للمكان الروائي عند عبد الحميد بن هدوقة "، مجلة اللغة و الآداب ، معهد اللغة العربية و آدابها ، جامعة الجزائر العدد 13 ، ديسمبر 1998 ، ص 61 .

لكن تذمر (العبدي) لم يجد شيئا أمام إرادة الطبيعة التي ما فتئت تسحق أماني الشاعر ، و تغلق في وجهه أفضية الحلم و الفرح ، في الوقت الذي تفتح له أفضية أخرى تنتسب جميعا إلى حقل دلالي كبير مفاتيحه الحزن على الماضي المفقود (المكان) ، و التذمر من الحاضر المؤلم (الرحيل) ، و الخوف من المستقبل المجهول .

و في ثنايا هذا **الفضاء** المفتوح جغرافيا – من حيث إنه **فضاء رعوي** صرف - و المغلق دلاليا تنبت نصوص تصور حالة الانشطار النفسي التي كان الشاعر الجاهلي يعيشها ، فهو دوما يضطر إلى الرحيل تحت إلحاح الحاجة إلى مكان يملك أسباب الحياة ، و إن كانت هذه الملكية مؤقتة ، و من جملة النصوص التي تعبر عن تلك الحالة ، هذا الذي ينسب إلى (بشر بن خازم) و يقول فيه :

أسَائِلُ صَاحِبي و لَقَدْ أرَانِي بَصيرًا بالظّعَائِنِ حَيْثُ سَارُوا
أحَاذِرُ أنْ تَبِينَ بَنُو عَقِيلٍ بجَارَتِنَا فَقَدْ حَقَّ الحِذَارُ
فَلأيًا مَا قَصَرْتُ الطَّرْفَ عَنْهُمْ بقَانِيَة و قَدْ تَلَعَ النَّهَارُ
بليل مَا أُتينَ عَلَى أروم و شَابَة من شَمَائِلِهَا شعَار«[1]»

لقد وظفت صورة الظعائن المرتحلة توظيفا ، يعكس موقف الشاعر من ظاهرة الرحيل ، و هو موقف لا يختلف عن موقف سابقه (المثقب العبدي) ، فالكل يتوجس من الرحيل خيفة ، و الكل يشترك في التأفف و التأوه منه ، و هذا التأوه الساخط الشاجي يبعد النص عن غرض الغزل المزعوم ، ويبث في نفس القارئ الرغبة في معرفة سبب ذلك الحزن الذي تشف عنه القصيدة .
و إذا كان الشاعر قد حاول إيهامنا - مكابرة – أن الذي يثير شجنه هو مزايلة حبيبته للمكان الذي جمعه بها ، إلا أن حرصه على إخفاء ألمه و موجدته عن صاحبه ، متعللا بالحديث إليه وهو في حقيقة أمره بصير" **بالظعائن حيث ساروا** " ، يومئ إلى سر آخر أجل خطرا من ذلك السر المزعوم ، فليس من عادة العربي أن يخفي عن صديقه أموره العاطفية ، بل إن ملاحقة النساء ومطاردتهن تعد لازمة من لوازم الفروسية و مدعاة للفخر، ويكفي أن نقرأ قصائد (عمرو بن أبي ربيعة) أو بيتا واحدا من معلقة (امرئ القيس) هو :

[1] - " المفضليات" ، م س ، ص 338 – 339 .

ويَــوْمَ عَقَــرْتُ للعَــذَارَى مَطيّـــتي فَيــا عَجَبــًا مِــنْ رَحْلــِهَا المتَحَمِّــلِ «1»

حتى ندرك هذه الحقيقة ، ومن هنا فليس من المستغرب أن نلفي الشعر الجاهلي يعج " **بخلان الوفاء** " عجيجا ممن يفضي إليهم الشاعر بمشاعره و مغامراته ، إذن ، فما هو ذلك السر الخطير الذي اجتهد الشاعر في توريته ، و الذي سبب له كل ذلك الألم ؟. هل المرأة الطاعنة هي بؤرة الوجع على ما يبديه الظاهر ؟ أم في الباطن تتخفى دلالات أخر.

و بما أن " **سيرورة المعنى هي سلسلة اختيارات و انتقاءات ، و ربما سلسلة تحريفات دلالية و تركيبية** " [2] ، فإن القصيدة - و إن كان الخصام فيها - فهي الحكم أيضا ، و حكمها يقضي بأن احتمالية الشعر تسوغ تزكية فكرة الخوف من المجهول ، و التوجس من الآتي لغموضه كقراءة ممكنة لهذا النص ، الذي يعد **فضاء** متخيلا صنعه الشاعر في مقابل واقعه المرجعي ، و لا يرتضي الشاعر الخروج من **فضائه** المتخيل هذا من غير أن يحدث في **فضائه** الداخلي – نقصد النفسي – توازنا ، فيعمد إلى تطريز **فضاء** موشى بأبهى ما يتمنى المرء رؤيته من صور و مشاهد ، تظهر فيها نساء مترفات منعمات كشاغلات ثانويات يزين خلفية هذا **الفضاء** فيما تبرز حبيبة الشاعر: " **الآنسة اللعوب** " فارسة فاتكة لعوب تصطاد قلب الشاعر وتفتك به :

كَــــأَنَّ ظِبَــاءَ أَسْنُــمَــةٍ عَلَيْــــهَا كَــــوَانسُ قَــــالِصــــــا المَغَــــارُ
يُفَــلجّْــنَ الشّــفَاهَ عَــنْ أُقْحُــوَانٍ جَــــلاه غـــبُّ سَاريَـــــةٍ قطَـــــارُ
و في الأَظْعَـــــان آنسَـــة لَعُـــوبٌ تَيَـــمَّـــــمَ أهْــــلُــهَـــا بَلَــدًا فَسَاروا
مـــنَ الّلائـــي غُديــنَ بغَير بُــــؤْس مَنَازلُــــهَا القَصيمَــــــــــةُ فالأُوَارُ
غَــــذَاهَا قَــارصٌ يَجْــري عَلَيْهَــا و مَحْــضٌ حــينَ تَبْتَعــثُ الــعشَــــارُ
نَبيلَــةُ مَــوْضعَ الحَــجْلــيْن فُــود و في الكُشْحَيْن و البَـــطْن اضْطــــمَارُ«3»

---

[1]- "جمهرة أشعار العرب" ، م س ، ص : 131 .
[2]- حسين نجمي : شعرية الفضاء / م س ، ص : 17 .
[3] - " المفضليات "، م س ، ص 339 .

تتحرك هذه الأبيات في **فضاء** احتفالي يقف على الطرف النقيض من **الفضاء** السابق " **فضاء الرحيل** " فيكوّنا بذلك ثنائية الوجود العربي ، هذا الوجود الذي حار فيه الشاعر الجاهلي فانشطرت نفسه بين قطبيه ، بين ماض لا يخلو من روعة و احتفالية ، و حاضر حظه من الإيلام و القسوة ليس يسير ، يمثله في القصيدة ملفوظ [الليل] الذي تتسنم فيه معاني الانغلاق و التجهم أعلى قممها ، لكنها سرعان ما تشرع في الانحدار، عندما تنفرج ثغور النساء ، مؤذنة بقدوم الصبح مرفقا بموكب من الصور،لا تلبث تباشر عملية الانتشار و الإشعاع ، فتمطر " السارية " و تحيا الأرض بعد موتها ، و تبرز الصحراء التي كانت قبل قليل قاحلة جدباء ، كأجمل ما خلق الله من النساء ، و كأبهى ما وصف بشر من العذارى . إنها في القصيدة " **الآنسة اللعوب** " وهي في مخيلة الشاعر ووجداناته تلك الحياة التي ينشدها و يتأملها ، مثلما توحي بذلك لفظة [غدين] المعبرة عن المستقبل ، حياة خصبة سهلة المراس ، وافرة النعم لا تميت إلا لتحي ، و لا تعقم إلا لتنجب ، و لا تهدم إلا لتبني ، إنها حياة باسمة "الشفاه" ، متجددة كالسارية معطاءة " كالعشار" تدر اللبن "القارص" لتطعم الأحياء و تسقيهم ، فتشيع الحياة ، و ينتفي البؤس ، و ينتحر القحط و المحل .

بمثل هذه الآمال و الأماني تغلب الشاعر الجاهلي على واقعه القاسي ، و على أنقاض الماضي المندثر الجميل ، حاول أن يبني مستقبلا أجمل و أبهى ، مستدعيا لهذا البناء كل ما غيبته طبيعة الصحراء من أسباب الحياة و السعادة ، فوصف المطر و الليل ، و أنطق الديار العجماء و تمثل المرأة واقفة أمامه تبادله ودا بود ، و تسرّي عنه همومه و تبدد مخاوفه ، غير أن هذا كله لا يعني أنه نسي واقعه ، فالشاعر و إن كان يأنس بمخيلته أكثر من أنسه بعقله ، فإنه لا يزهد فيه نهائيا وما أكثر ما يفيق على لظى الهاجرة ، و صوت البوم و الغربان ، و مشاهد الوحوش الضارية فيفسح المجال لمخيلته من جديد لتنقل لنا – بانحراف و عدول واضحين – تلك اللوحات الممعنة في الجهامة و الإظلام ، على أنها لا تقل جهامة و لا إظلاما عن لوحات أخر ، رسمها عقودا من بعد ، الشعراء العذريون الذين رموا بتجارب حبهم القاسية المروِّعة إلى الصحراء فاحتضنهم **فضاؤها** باحتفاء ، و استمع إليهم بصبر وهم يبثونه شكواهم من الدهر، و من القدر و من المجتمع و المرأة ، فكأن الحزن لم يُكتب إلا لهم ، و كأن القدر لم يبل غيرهم ، و كأن المجتمع لم تدس أعرافه إلا من قبلهم ، و كأن المرأة لم تخلق إلا لتعذبهم .

كل هذه البؤر الموجعة فجرت ينابيع إلهام الشاعر العذري ، و فتحت مخيلته على أفضية الحنين ، و البكاء ، و الذكرى ، و الحلم ، و الحب ، و الموت ، و القهر ، و حتى الجنون انتظمها جميعا إطار واحد ، هو الإطار **الرعوي** المؤثث بعناصر الطبيعة الصحراوية الحية منها و الجامدة ، العاقلة و غير العاقلة ، الحسية المدركة ، أو المجردة المتخيلة ، فالصحراء – على شساعتها – استغرقها الشاعر العذري توظيفا ، و اشتغل عليها تخييلا ، ولعل الذي حفزه على هذا التوظيف و يسر له ذاك الاشتغال هو كثرة متناقضاتها و تنوعها بالقدر الذي سمح بتعبئة الملفوظات المنتسبة إليها – دلاليا – بمعان لا يحدها حد . و قد صورها الدكتور (يوسف خليف) فأحسن تصويرها ، إذ قال " **و الخطوط الأساسية لهذه الصورة هي أنها منطقة صحراوية جبلية ، عرفت الأغوار المنخفضة ذات الحرارة الشديدة ، و الجبال العالية ذات القمم الثلجية وعرفت بينها مناطق رملية مترامية الأطراف ، كثيرة المجاهل و المخاوف ، ثم هي منطقة عرفت الجدب الذي تتعذر معه الحياة ، حتى يضطر أهلها إلى الهجرة ، و الخصب الذي يعزي الناس على الاستقرار و إقامة القرى ، و عرفت المطر يحتبس حتى تصبح البادية غير صالحة للسكن ، و السيول تتدفق حتى تجرف أمامها كل شيء ، و عرفت البرد الذي يعقد ذنب الكلب و الحر الذي يذيب دماغ الضب ، و يطبخ الإبل و يشويها** "[1] .

و لما كانت طبيعة الصحراء متراوحة بين الجدب و الخصب ، و لما كان الشعر العذري قد استأنس بها و حاكى جغرافيتها شعريا ،- بما يعنيه الشعر من انزياح و تجاوز – فانتظمه **فضاؤها الرعوي** الذي بثه كل ما تجيش به نفسه من مشاعر و أحاسيس ، و ما ينطوي عليه فكره من رؤى و مواقف ، و ما صورته له مخيلته من أحلام و آمال ، فإننا نلفي ديوان الشعر العذري معادلا فنيا للطبيعة في غضارتها و نضارتها ، و في جدبها و محلها ، و في لحظات انتقالها بين الطورين ، فليس البكاء على أطلال الحبيبة سوى تصوير لطبيعة مجدبة رحل عنها أهلها لندرة الماء و احتباس الغيث عنها من جهة ، و استذكار ماضي ذلك المكان الذي كان – قبل أن يغدو طللا- ربعا خصيبا تنسرح في مراعيه سرائب الإبل ، و البقر، و الضأن ، و يتقلب في نعيمه الشاعر و قومه و قوم حبيبته من جهة ثانية ، و ما رحلة الظعائن إلا معادل رمزي لحركة التحول من الخصب إلى الجدب أو من الجدب إلى الخصب ، حسب رؤية الشاعر

[1]- د/ يوسف خليف :"الشعراء الصعاليك " ، دار المعارف ، مصر ، ط4 ، د.ت ، ص 73 .

ورؤيـــــة القصيدة ، و من هذا المنطلق سيبحث هذا الفصل في بنية **الفضاء الرعوي** من حيث إنه موزع على ثلاثة أفضية شعرية لها زمنيتها الفنية الخاصة ، هي **فضاء الخصب** و يعادله- شعريا - في غالب الأحيان لحظة **ما قبل** الطلل ، و **فضاء الجدب** و يعادله- شعريا أيضا - **لحظة** الطلل ووصف الصحراء ، و بينهما يمتد **فضاء الانتقال** و يقابله في القصيدة لحظة ارتحال **الظعائن** .

1) - فضاء الخصب (ما قبل الطلل) :

لم يخل حديث عن الأطلال في شعرنا القديم من ذكر للمرأة «[1]»، بل إن المرأة تبدو المفعِّل الحقيقي لعنصر الطلل بوصفها – ظاهريا – مبعث البكاء فيه ، و مهيج أشواق الشاعر ، و بؤرة ذاكرته التي باتت تستحضر صورا من الماضي السعيد ، و تقرنها بصور الحاضر البائس فتتعاظم مشاعر الأسف و الحسرة ، و تتكاثف ؛ ففي الماضي كانت المرأة ، و كان الغيث وكان الخصب ، و هذه هي أسباب الحياة في نظر الشاعر ، أما الحاضر فقد غيب هذه العناصر جميعا فاندثر معها معنى الحياة .

و طالما أن هذه العناصر تجمعها علاقة سببية ، بحيث أن حضور أحدها يستلزم حضور العنصريْن الآخريْن ، و غيابه يفضي إلى غيابها جميعا ، يبدو من البديهي التساؤل عن أي من هذه العناصر يستدعي الآخريْن ، أ ألمطر هو الذي يبقي على المرأة إلى جانب الشاعر ، بحيث ينفي دواعي الرحيل كما يقضي منطق الأشياء ، أم المرأة هي التي تستمطر السماء كما تزعم التفاسير الأسطورية للشعر الجاهلي .

لقد أكد أصحاب هذا الاتجاه ، أن الشاعر الجاهلي و غير الجاهلي لم يكن يرى المرأة في القصيدة مجرد نظيرة فنية للمرأة الحقيقية ، و إنما تمثلها ندا للآلهة المعبودة ، مانحة الخصب والمطر ، لذلك كان غيابها وبالا على ديارها ، و على الشاعر أيضا ، بما تخلفه من شظف وإمحال ، و من الذين نحوا هذا المنحى في تفسير الظاهرة الدكتور (مصطفى الشورى) الذي يقول **:" و لا شك أن ارتباط رحيل المرأة بإقفار الديار يدل على ما لها من قدرة على الخصب**

---

[1] - د/ مصطفى عبد الشافي الشوري : الشعر الجاهلي ، تفسير أسطوري ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، ط1 ، 1996 ، ص 93 .

و استمرار الحياة ، و الذي يحيل المكان إلى الجدب هو الإله ، لأنه ما من امرأة حقيقية تقفر ديار قومها و تصير خرابا إذا ما رحلت " [1] .

إن التسليم بهذا الرأي تسليما كليا يحرم القارئ من " لذة " استنطاق النصوص ، و يوجه قراءته وجهة تكاد تكون نمطية لا تستجيب لتنوع الإبداعات ، و لا لاختلاف القراء ، فلا سبب يسوغ لنا ربط كل حديث عن الطلل أو الغزل بالآلهة ، و إن كان لمثل هذه المعتقدات حضور لا ينكر في ذهنية العقل العربي حسبما أكدته الكثير من الدراسات الأدبية و غير الأدبية «[2]».

و اتساقا مع هذا التصور ، فسيدخل البحث عالم القصيدة خالي الذهن من أي تصور قبلي لتتولى القصيدة اقتراح التفسير الذي يستجيب لرؤيتها ، و رؤية مبدعها ،يقول (كثير عزة) :

و حَلَّتْ سَجيفَةُ مِنْ أرْضِهَا رَوابيَ يُنْبِتْنَ حَفْوى دمَاثَا
كَأَنَّ حَدَائجَ أظْعَانِهَا بغَيقَةَ لَمَّا هَبَطْنَ البراثَا
نَوَاعِمُ عُمٌّ عَلَى مَيْشَب عظَامُ الجُذُوعِ أُحِلَّتْ بعَاثَا
كَدُهْم الرِّكَابِ بأثْقَالِهَا غَذَتْ منْ سَمَا هيجَ أو مِنْ جُواثَا
و خوصٍ خَوَامسَ أوْرَدْتُهَا قبيل الكواكِب و رْدًا مِلاثَا
منَ الرّوْضَتيْنِ فجُنْبَيْ رُكَيْحٍ كَلَقْطِ المظَلّةِ حَلْيًا مُبَاثَا «[3]»

لعل النظر في هذا النص يشجع على التسليم بما ذهب إليه التفسير الأسطوري ، ففعل "الحلول" الذي افتتح به المقطع و أسند إلى المرأة (سجيفة) رسم **فضاء** احتفاليا انتظمه حقل دلالي واحد هو حقل " الخصوبة " و النماء ، اضطلعت " الأفعال الفضائية " - **على حد تعبير جاكندوف والتي يحصرها في ثلاثة حقول هي " ... حقل أفعال الحركة ، و حقل أفعال الحالات ، وحقل أفعال المكوث "[4]** فيه- وهي [حلت - ينبتن - هبطن - أحلت - أوردت] - بتوزيع منح المرأة (الآلهة) على الأحياء من نوق ، وأناس ، و ظباء ، و إبل ، فابتهج الكل فرحا بتلك المنح

---

[1] - د/ مصطفى عبد الشافي الشوري : "الشعر الجاهلي ، تفسير أسطوري " ، م س ، ص 93 .

[2] - انظر مثلا : د/ عبد المالك مرتاض : "الميثولوجيا عند العرب" ، أو : د/ عبد الله الفيفي : "مفاتيح القصيدة الجاهلية" ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة السعودية ، ط1 ، 2001 .

[3] - كثير عزة : الديوان ،شرح : قدري مايو ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1995 ، ص 87 – 88 .

3 - د / عبد الإله سليم : " بنيات المشابهة في اللغة العربية " ،دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 2001 ، ص : 109

ومضى يحدث بنعمته الآفاق ، يتضح ذلك كله من خلال تصنيف دلالي للعلامات اللغوية المنبتة في هذه الأبيات ، بدءا من الأماكن و أسمائها ، وصولا على النعوت و الألوان .

فإذا نظرنا إلى الأماكن وجدناها متراوحة بين السهول و القرى العامرة مثل " غيقة " و"ميثب" و " الروضتان" ، و " جنبا ركيح " ، فضلا عن أن بعضا منها له محمولات تستمد إيحائيتها ليس من مرجعيتها ، بل من العلامة اللغوية نفسها مثل " الروضتين " و " جنبا ركيح " ذلك أن أسماء الأعلام - مادامت مادة لغوية كغيرها من المواد المشكلة لنسيج النص- فهي قابلة لأن تعبأ بشحنات دلالية رمزية . يؤنسنا في هذا الرأي الدكتور (عبد الله الفيفي) بقوله **" ذلك لأن كل المادة اللغوية التي يستعملها الشاعر من أسماء أماكن و أشخاص ، تستحيل لديه إلى مادة فنية إيحائية ، لها لغتها الخاصة و دلالتها المحايثة لتجربة الشاعر التصويرية "** [1] .

أما الصفات و النعوت فهي ملحقة – أغلبها – بالنوق ، و النباتات ، و النخيل ، و هي منصرفة للدلالة على النعيم و الترف [نواعم عم – دماثا - عظام الجذوع - أثقال - خوص خوامس ...] .

و يأتي اللون الأبيض الذي تجليه بعض خطوط تلك اللوحة ، (و كلمة " الحفوى" تحديدا وهو نبات له زهرة بيضاء) ليعزز هذا الفضاء المترف ، و يوشيه بزخارف تبعث على الارتياح ، و تشيع في نفس الشاعر أريحية .

و ليس توغلا في التأويل استبصار ملمح معتقد ميثولوجي وراء **الفضاء** المتخيل الذي صنعته القصيدة ، و ألمع إليه الدكتور(مصطفى عبد الشافي الشورى) و غيره ، حيث أكد أن المرأة في الشعر القديم هي كائن أسطوري يتولى إدارة شؤون عنصر الماء في الكون ، و ما هذه الرؤية التي جلاها لنا (كثير) إلا تجسيد لهذا المعتقد الذي تشي به عدة ملفوظات ، أولها الملفوظ الافتتاحي [حلت] ، فالحلول كلمة ألصق ما تكون بالقمر في الوضع العربي ، يبشر بقدوم شهر جديد ، فيتفاءل به العرب و يتوسمون فيه خيرا ينقل حياتهم من طور إلى طور آخر أفضل ، كما يفضل القمر العناصر الأرضية و يسمو عليها ، بالإضافة إلى ملفوظات أخرى طابعها الانتشار مثل [ينبتن ، هبطن ، أوردت ، الكواكب] ، غير أن هذه الألفاظ ما كانت لتكتسب تلك الطاقة الإيحائية لولا وجود الفعل " حل" في مقدمتها لما ينطوي عليه ذلك الفعل من دلالات

[1] - عبد الله الفيفي : مفاتيح القصيدة الجاهلية ، (نحو رؤية نقدية جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الآثار و الميثولوجية) ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة السعودية ، ط1 ، 2001 ، ص 41 .

زمانية ومكانية و **" ثنائية الزمان و المكان (الزمكانية) تفجر من الكلمـة معانيهـا المباشـرة و غير المباشرة الرامزة و غير الرامزة ، كما تمتد بطاقاتها إلى تخوم الغربة "** [1].

و تخوم الغربة في هذه القصيدة – كما في كل القصائد العذرية - لا يؤوب إليها الشاعر إلا عندما تنصرف عنه واهبة الخير و النعم ، المرأة ، أما حين يكون في حضرتها ، **فالفضاء** فضاؤه والمرعى منسرحه ، و النعيم متقلبه ، فلا عجب – و الحال هذه – أن ينعت المرأة بكل النعوت التي تسمو بها عن جنس البشر ، و تضعها في مدارج الآلهة ، فهي حين تمشي يصحبها الخير وحين تضحك يفتر فاها عن العطاء ، يقول (جميل) :

بثَغْـــــر قَـــــــدْ سُقــــينَ المسْــكَ منْــهُ		مَسَاويــــــكُ البشَـــامِ و مِـــنْ غُـــروبِ

و مـــنْ مَـــجْـرَى غَـــــوَاربِ أُقْــحُـــوانٍ		شَتيـــت النّـــَبْتِ فـــي عَــامٍ خَصيــبِ «[2]»

يبدو الشاعر في هذين البيتين ، و كأنه يمتص رحيق الحياة من فم آلهـــــــــة المطـــــــــر والخصب ، فهي حين تفتح فاها تتدفق سيول الماء فتروي الأرض ، و تنبت الزهر ، العبق أريجه ، الفاتن منظـــره ، فيزدهي **فضاء** الشاعر الداخلي كما الخارجي الذي تتعاوره روائح المســـــــــــك والأقحوان ، والبشام ، و تنسرب فيه أمواه الغوارب و الثغور ، فكأنه ميلاد جديد ، و كأن تلك المياه غسلت الشاعر من أدرانه فتطهر ، كما يغسل السواك الغوارب . و هنا تتنسم مخايل نظرة صوفية تبرزها رغبة الشاعر في التخلص من الأدران و الخطايا ، حتى يحق له الظفر برحمة الآلهة و عطاياها .

و لعل الذي يقف وراء صياغة هذه النظرة ذلك المعتقد الشعبي المنغرس في ذهنية العامة إلى يومنا هذا ، و الذي مؤداه أن احتباس المطر هو لعنة من الرب ، و عقاب منه على إمعان البشر في اقتراف الذنوب و الآثام ، و الشاعر باعتباره فردا صالحا يرى نفسه أهلا لأن يفتك العفو من الآلهة ، و ما رغبته في التخلص من خطاياه – على قلتها بالقياس إلى آثام الآخرين – إلا طمعا منه في تسنم مرتبة " الشفيع".

و عملا بآلية التناص يسجل هنا بيتان ينسبان إلى (مجنون ليلى) ، و لا يبتعدان كثيرا عن هذا المعنى مؤداهما :

---

[1] - يوسف حسن نوفل : "استشفاف النص " م س ، ص 09 .

[2] - جميل بثينة : الديوان ، جمع و تحقيق :د/ محمد إميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي ، ط3 ، 1999 ، ص 37 .

وعَـــارَضْـــنَ بالعـقْيَـانِ كُـلَّ مُفَلّـج بــه الظَّـلْمُ لَـمْ تُفْـلَـلْ لَهُـنَّ غُـروبُ

رِضَـابٌ كَـريحِ المسْـكِ يَجْـلو مُتونَـهُ مـنَ الضرّ أوْ فَـرْخِ البَـشَامِ قَضـيبُ«[1]»

تنبث في هذين البيتين عدة علامات لغوية – مثل :[العقيان – مفلج – الظلم – الرضاب] تصلح لأن تحمل الكثير من الدلالات الرمزية ، من ذلك أنها تثري **فضاء** الخصب و النعيم الذي ترفل فيه الحبيبة ، معبودة الشاعر و ربته التي فاقت الأنام ، لأنها ليست منهم . و لئن كان المسك "بعض دم الغزال " ، فإن ريقها مسك كله ، يداوى به المرضى فيشفون ، و لئن كانت شفاه الأنام تنطبق على أسنان ، فإن شفتيها تنطبقان على درر و جواهر .

هكذا تصور كل من (جميل) و (المجنون) محبوبتيهما ، امرأتين من طراز الآلهة ، أينما تحلان تحملان في أعطافهما الخير و اليمن ، و تنشران حيثما يممتتا الروائح العبقة الزكية وتشعان حيث حطتا بالنور و الضياء .

و ما كان للشاعرين و أضرابهما من الشعراء العذريين ، ليضفوا على المرأة هذه الهالة القدسية لو لم يصدروا في شعرهم عن رؤية ميثولوجية هي تلك التي سبقت الإشارة إليها .

و يبدو أن الطقوس الميثولوجية كان لها اليد الطولى في تشكيل الرؤية الشعرية للشعراء العذريين ، فنحن لا نعتم أن يصادفنا تجسيد شعري لطقس آخر درج عليه الجاهليون من العرب ، و امتد تأثيره إلى عصور لاحقة ، يتمثل ذلك الطقس في الدعاء بالسقيا للحبيبة«[2]»، و من النصوص التي تتمثل هذا الطقس ما قاله (مجنون ليلى):

سَقَـى اللـهُ أَرْضًـا أهْـلُ لَيْلَى تَحُلُّـهَا و جَـادَ عَلَيْـهَا الغَيْـثُ و هْوَ سَكُـوبُ

لَيَخْـضَرَّ مَرْعَاهَا و يَخْصَبَ أهْلُـهَا و يَنْـمَى بِهَا ذَاكَ المَحَـلُّ الخَصيـبُ«[3]»

قد يقول قائل أن الشاعر يدعو لحبيبته بالسقيا ليدلل على فرط ولعه بها ، لكن قراءة أخرى تنحرف - تبعا لطبيعة الشعر المنحرفة – عن هذا المعنى الشائع إلى معنى آخر متخفي وراءه وهو أن الشاعر إنما يريد خير هذا الدعاء لنفسه ، ما دام هو أيضا في حاجة إلى السقيا ، و إذا كان الأصل الميثولوجي يقصر هذا الدعاء على الأموات حسبما يؤكد الدكتور (أنور سويلم)

[1] - مجنون ليلى : الديوان ، شرح : د/ يوسف فرحات ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 2003 ، ص 29 .

[2] - د/ أنور أبو سويلم : "المطر في الشعر الجاهلي" ، م س ، ص 177 .

[3] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص 24 .

بقوله : " **و يمكن أن يكون الدعاء بسقيا الأطلال و القبور ، بقايا تراث ديني قديم كان أصلا طقسا سحريا يمارس على عظام الموتى التي استخدمها العرب في استدعاء المطر** " [1] .

فإن (المجنون) عدل عن هذه الدُّرجة ، و نذر دعاءه للأحياء ، و ربما تمثل في هذا الانزياح روح الدين الإسلامي الذي جعل من صلاة « الاستسقاء » تعويضا عن ذلك الطقس السحري . وفي صلاة الاستسقاء – كما نعلم – يتضرع العبد إلى ربه و يدعو بالسقيا لنفسه و لغيره من الأحياء ، من غير أن يستوسط الأموات ويطلب شفاعتهم .

ويبدو أن (قيس بن ذريح) قد هفت نفسه إلى الغيث ، فابتهل إلى الله طالبا السقيا ، لكن عن طريق(لبناه) :

سَقَى دَارَ لُبْنَى حَيْثُ حَلَّتْ وخَيَّمَتْ مِنَ الأَرْض مُنْهَلٌّ الغَمَام رَعِيدُ

عَلَى كُلِّ حَال إنْ دَنَتْ وتَبَاعَدَتْ فَإنْ تَدْنُ منّي فالدُّنُوُّ مَزِيدُ«[2]»

يخضِع الشاعر هنا مسيرة المطر المرتجى إلى نظام من العلاقات الفضائية تتحكم فيها مسيرة أخرى هي مسيرة (لبنى) ، التي لا تعدو أن تكون معادلا فنيا للشاعر نفسه ، وإذا كانت العلاقات الفضائية التي تخص الاتجاه أو المسار تشمل علاقتي: الاقتراب من الحلول والابتعاد عن الحلول«[3]» ، فإن العلاقة الفضائية الوحيدة التي نقع عليها في النص هي علاقة " الاقتراب من الحلول " . ومن هنا يمكن القول أن العلاقة التي أنشأها (قيس) هي أشبه ما تكون بمعادلة ذات ثابتين هما (لبنى) و (السقيا) ، ومتغير واحد هو المكان ،بعبارة أخرى إذا كان **"...الاقتراب يثبت الحلول و الابتعاد ينفيه "** [4] في أصل الأشياء ، فإن الحلول في النص يثبته الاقتراب و الابتعاد أيضا ، مادام الحلول معقودا بناصية المرأة المتنقلة وليس متعلقا بمكان بعينه ، فمسار المطر إذن خاضع لمسار (لبنى) .

وينبغي أن نتفطن إلى أن الشاعر وهو ينشئ هذه العلاقات بدلالة (لبنى) ، إنما يحاول أن يجعل المطر لازمة له كظله ، لا يفارقه أنى رحل وارتحل ، وإن دل هذا على شيء ، إنما

---

[1] - د/ أنور أبو سويلم ، "المطر في الشعر الجاهلي" ، م س ، ص 177 .

[2] - قيس لبني : الديوان ، تحقيق د/ : نايف حاطوم ، دار صادر ، بيروت ، ط1 ، 1988 ، ص 121 .

[3] - د / عبد المجيد جحفة : " مدخل الى الدلالة الحديثة " ، دار توبقال للنشر ، المغرب ط 1 ، 2000 ، 119 .

[4] - نفسه ، ص : 119 .

يدل على شغفه به إلى درجة التطلع إلى التوحد معه ، وهذا التطلع قد يشاركه إياه صاحبه (كثير) حين يقول :

فسَـــقَـــى اللـــــهُ مُنْتَـــوَى أمّ عَمْـــرو حَيْـــثُ أمَّـــتْ بـــه صُـــدورُ الرِّحَـــالِ
تَسمَـــعُ الـــرّعْـــدَ في المَخيلـــة منْهَــــا مثـــلَ هَـــزْم القُـــــرومِ في الأشْـــــوَالِ
وتَـــرَى البَـــرْقَ عَـــارضًا مُسْتَطيـــــرًا مـــرح البـــلقِ حُلبْـــنَ فـــي الأجْـــلالِ
أو مَصَـــابيـــحَ رَاهـــبٍ فـــي بقَـــــاعٍ سعـــمِ الـــزَّيتِ سَـــاطعَات الـــذبَالِ«[1]»

إن المطر لمَّا ينزل بعد ، ولكن الشاعر يتوقعه إذ رأى أسبابه و عوارضه ، ممثلة في الرعد والسحاب و البرق ، هذه الظواهر أحدثت ما يشبه ثورة كونية انتحى فيها الشاعر جانبا ، حيث أزاح " الأنا " من معرض القصيدة واستعاض عنها بضمائر " الهو " / السحاب والمطر والبرق ، و" الأنت " / المتلقي ، في وقت أخذ هو دور السارد لتلك القصة التي كانت السماء مسرحا لها ، والسحاب والرعد والبرق شخوصها ، لقد حل الرعد في السحاب محدثا صوتا انفجاريا مبرزا بذلك قدرة الطبيعة المحتفية بنفسها ، لكن الرعد سرعان ما ينصرف عن السحابة ، فيتركها وقد اكتحلت سوادا يبشر بميلاد المطر ، كما تبشر ناقة ذلول تبعها فحل من الجمال بولادة قريبة ، أما البرق فقصارى ما فعله الشاعر في أمره هو ربطه بمصابيح راهب وهذا الربط ليس من محض الصدفة ، ولكنما هو من فعل المخيلة النشط الذي يعمد إلى الكشف عن العلائق الرمزية للصور عن طريق نصب شبكة من الإشارات اللغوية ينتظمها نسق تصوري واحد ، والشاعر هنا يصدر عن تصور ميثولوجي قديم أشار إليه(ابن سيده) في « مخصصه » بقوله : **" وإنما جاء حمدهم بعض الأنواء ، وذمهم بعضا من قبل مواقع الأمطار التي تكون في أيامها ، فأي كوكب جاء وقت نوئه فصادف المطر الذي يكون فيه من الزمان ، ومن البلد موافقة ونجح فتبين خيره ونفعه ، حمدوا ذلك النوء ، وأضافوا حمده إلى الكواكب ، ونوهوا به "[2]**

---

[1] - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص 299 .

[2] - ابن سيده : "المخصص ، كتاب الأنواء" ، المجلد الثاني ، الكتاب التجاري للطباعة و التوزيع و النشر : بيروت ، د.ت ، ص 13 – 14 .

وكما يفهم من هذا النص ، فإن الجاهليين كانوا يترقبون النجوم ويرصدونها ، على اعتبار أنها واهبة المطر لكنها لا تجود به من تلقاء نفسها ، فلا بد من استدعائها ، ومن ذا الذي يستطيع القيام بهذه المهمة الجليلة غير " الراهب " ، ومن هنا عدت شخصية " الراهب " في المجتمعات القديمة شخصية صانعة للمطر حسبما يقرره الدكتور (أنور سويلم) : **" وفي المجتمعات القديمة يعد صانع المطر من أهم الشخصيات وكثيرا ما توجد طبقة خاصة من السحرة ، يتولى أفرادها مهمة السيطرة على الرياح و التحكم في نزول الأمطار ، مستخدمين أساليب تستند غالبا إلى مبدأ السحر التشاكلي (المحاكاة)"**[1]

بيد أن الشاعر ، و إن كان يؤمن بمثل هذه المعتقدات ، إلا أنه يحوِّرها و يكيفها مع نظرته الخاصة للوجود و الحياة ، و لعل ذلك الراهب الذي فوِّض للقيام بتلك المهمة السماوية الجليلة هو الشاعر نفسه ، و إلا فما معنى أن يجلس (هدبة بن خشرم) – مثلا – للنجوم يرقبها ، و يكحل ناظريه برؤيتها ، لو لم تكن في نفسه حاجة من هذا القبيل ، يقول :

فَدَعْ ذا ، و لَكنْ هَلْ تَرَى ضَوْءَ بَارق قَعَدْتُ لَـهُ من آخــر اللّيْل يُلْمَــحُ
يُضيءُ صَبيرًا من سَحَــاب كأنَّــــهُ جبَالٌ عَلاَهَا الثَّلْجُ أوْ هُــوَ أوضَــحُ
فَلَمَّا تَلاقَتْـــــه الصبا قَرْقَرَتْ بِـــهِ و أَلْقَــى بأورَاقِ عَــزاليه تَسفَــحُ
سَقَى أمَّ عمْرٍ و السَّلامُ تحيــــــةٌ لها منكَ و النائي يــَوَدُّ و يَنصَــحُ
سِجَالٌ يسحُّ الماءَ حتَّى تَمالكَــــتْ بطونُ روابيه مِنَ المــاءِ دُلَّــحُ«[2]»

إن هذا الراهب / الشاعر ، لا يسقط الغيث بالسحر ، و لكن بالشعر ، و ليس الشعر إلا ضربا من السحر ، مادته اللغة ، و شيطانه الخيال ، و أدواته التبصر و التأمل ، و طلب الرشد والهداية ، كل هذه المعاني يحتملها ملفوظ [البرق] الذي استهل به المقطع ، **" و ما أكثر ما يكون وميض البرق هاديا و دليلا للشاعر في الظلمة النفسية الحالكة ، فيستنير به للخروج مما هو فيه ، أو لرؤيته رؤية أعمق و أنفذ"**[3] .

[1] - د/أنور أبو سويلم :" المطر في الشعر الجاهلي " ، م س ، ص 61 .
[2] - هدبة بن خشرم العذري : الديوان ، تحقيق : د/ يحيى الحبيوري ، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق ، 1976 ، ص 80 .
[3] - د/وهب أحمد رومية : " شعرنا القديم ، و النقد الجديد" ، م س ، ص 241 .

و الشاعر إذا قعد للبرق يتأمله ، و يدعو صحبه لتأمله، إنما قصد تأمل الكون بأسره ، تأملا يتحرر فيه من القيود الزمنية و المكانية ، و ينسرح في **فضاء** روحي مطلق فسيح ، تشعه ذات الشاعر المنطلقة المشرئبة إلى السماء ، أين يمكنه رؤية العالم و الوجود رؤية أشمل و أنفذ متوسلا في كل ذلك ، بنية سردية تشويقية تغرينا بمواصلة التحليق ، بعد أن شحذ لها من الأدوات ما يؤكد أثرها من مثل الأفعال الماضية ، و حروف العطف و الربط ، التي تنظم حركة الأحداث و ترصد تطورها ، فضلا عن الأسلوب الإخباري الذي ظل الناقة الذلول للشاعر العربي يركبها إذا ما أراد اقتناص الأسماع و الأفئدة ، هذه الحقيقة يؤكدها الدكتور (يوسف حسن نوفل) بقوله **: " هذا ما أطلق عليه القدماء الأسلوب الخبري الذي يحتمل الصدق و الكذب ، كما أنه الخيط الأثير لدى الشعراء القدامى مذ قص علينا امرؤ القيس خبر ليله و لهوه ، و كذلك عمرو بن أبي ربيعة ، و مذ قص المهلهل سيد ربيعة و جليلة بنت مرة ، و النابغة و زهير ولبيد و عنترة وابن الروحي و ابن زيدون و أمثالهم ، فواجعهم القومية أو القبلية أو الأسرية أو العاطفية أو الاجتماعية " [1].**

لكن الشاعر سرعان ما يوقف هذه الحركة السردية و يقطع موجة التوقع بالدعاء لأم عمرو بالسقاية ، ليدخل القارئ – بمكر – في سياق غزلي يستحضر فيه مفردات المعجم الغزلي ذات الوهج العاطفي المعروف ، ثم يعمد بعدها إلى خرق التوقع ثانية بالعودة إلى استكمال الصورة النوئية التي كان قد بدأها ، مشكلا بذلك **فضاء** مفتوحا على شبكة من التداخلات نسجت خيوطها صورة المطر المدغومة بأحاسيس الشاعر وعواطفه ، فيؤكد حالة التوحد الوجداني التي تجمعه بعنصرين هما : دنياه و سعادته نقصد :المرأة / المطر ، فكأن سعادة الشاعر مشروطة بتحقيق المعادلة الآتية :

الحياة السعيدة = الأنا + المرأة + المطر

و كل أبيات هذه القطعة موضوعة لخدمة هذا المعنى الذي يبقى حبيس الخيال ، و قيد الأماني البعيدة . و يبقى الشاعر – لذلك – رهين حالة العذاب و الشوق الدائم للمرأة ، بوصفها سعادته الهاربة ، و للمطر باعتباره فرحته المؤجلة ، و ليس في يده – و الحال هذه – سوى الانتظار المشوب بالأمل حينا ، و المبطن بالحزن و الجزع أحايين كثيرة ، و حتى يقذف الشاعر بأثر

---

[1]- د/ يوسف حسن نوفل :" استشفاف الشعر "، م س ، ص 10 .

ذلك الحزن خارج دائرة الشعور ، يعمد إلى خلق **فضاء** موازي ، كذاك الذي أرانا (هدبة) تفاصيله ، و كهذا الذي يقترح علينا (كثير) تأمله :

أشَاقَــكَ بَرْقٌ آخِرَ اللَّيــلِ خَافِــقٌ ... جَــرَى مِنْ سَنَاهُ بيْنَــة فالأغَــارقُ

بَكِيًّا لِصَــوْتِ الرَّعْدِ خُرْسٌ رَوائــحُ ... تُقِّلْــنَ و لَمْ يُسمعْ لَهُنَّ صَواعِــقُ

قعدتُ لَهُ حتَّى عَلا الأفــقَ مَــــاؤُهُ ... و سَالَ بفعــمِ الوبلِ منهُ الدَّوافــقُ

يَرْشحُ نَبْتــًا نَاعِمًــــا و يَزِينُــــــهُ ... ندى و ليالٍ بعــدَ ذاكَ طوالــــقُ »[1]«

توجس مروع من الموت ، و إحساس نابض بالحياة ، يحاول الشاعر أن يوطن له في نفسه التي عززت معطيات الصحراء و الوجود العربي نظرتها السوداوية القاتمة ، الأمر الذي أهلها لأن تكون مسرحا لصراع أدارت رحاه حقيقتا الموت و الحياة ، أو السكون و الحركة .

فكل ما في هذه الأبيات من ملفوظات تدور في هذين المحورين الذين قابل بينهما الشاعر على نحو شفَّ عن نظرته الفلسفية للكون ، نظرة مؤسسة على جملة المتناقضات المشكّلة لنواميس الكون ، فمن رحم البرق الوضاء الذي قرنه الشاعر بمشاعر الحنين الجارف ، يتمخض البكاء الذي يمكن أن لا يقرأ تلك القراءة الإستعارية التي جرت مجرى الأصل لذيوعها ، فقد شاع – تأويلا - حمل البكاء على محمل المطر إلى درجة أن أصبح فهم البكاء على أصله في الصور النوئية هو " الانحراف " .

و لا بأس أن تسلك قراءتنا هذا الطريق المنحرف ، مادامت احتمالية الشعر تسوغ ذلك ومادام للبكاء ما يبرره حسب رؤية القصيدة ، ففي الحياة من الاختبارات ما يبعث على البكاء ، و فيها من المتناقضات ما يبعث على القلق و التساؤل ، هذه التناقضات اختزلتها القصيدة في محورين اثنين ، كل منهما شكل في القصيدة ثنائيتين ضدتين هما الظلمة و النور ، و الحركة والسكون

ففي محور الظلمة و النور تشتغل علامات [الليل - البرق - السنا - ليال] ، و في محور السكون و الحركة تعمل إشارات [خافق - جرى - صوت - خرس - لم يسمعن لهن صواعق - قعدت - علا - سال - روائح - ثقلن] .

---

[1] - هدبة بن خشرم العذري : الديوان ، م س ، ص 194 .

و في مقابل هذا **الفضاء** الخارجي الذي نسجته هذه الألفاظ ، يوجد ثمة **فضاء** داخلي تضطرم فيه مشاعر أيقظتها ثنائيتان أخريان تمثلهما مفردتا [أشاقك – بكيا] ، اللتان تحيلان على معاني الحزن و الشجن ، و ملفوظ " **يرشح نبتا ناعما و يزينه**" ، الذي يومئ إلى الفرحة و البهجة ذلك هو التناقض المتدثر بدعوة إلى التبصر و التأمل ، صرحت بها كاف المخاطب في " أشاقك" لكن فعل التأمل لا يلبث أن يسند إليه فاعل آخر ، هو الشاعر القابع خلف " تاء المتكلم " في "قعدت " .

و هكذا ينمو الرمز و يتكثف ، ليضع الشاعر و المجتمع في سياق واحد ، و أمام رؤيا موحدة لقضية تؤرقهم جميعا هي قضية الوجود الإنساني الذي يكتنفه غير قليل من الغموض ، و مع ذلك فالاستسلام لليأس غير وارد في جدول اختيارات هذا الشاعر ، إلى الآن ، يتضح ذلك من خلال مقابلته **للفضاء** الخارجي المنبني على الثنائيتين الضديتين المذكورتين، **بالفضاء** الداخلي قاصدا بذلك إثبات هذه المواجهة و تعزيز موقعه المعادي للطبيعة ، فينشئ – لأجل ترسيخ هذه الفكرة – علاقة قائمة على الصراع تبرِّزها حركة سريعة بادية في البيت الأول ، و البيتين الأخيرين من هذه القطعة ، و تعكس حالة التوتر التي يعيشها الشاعر و هو يترقب المطر ، و يستعجله من جهة و حركة أخرى بطيئة هي أقرب ما تكون إلى السكون يجليها البيت الثاني ، و يشير بها إلى تجهم الطبيعة و تماطلها في الإذعان إلى أماني الشاعر ، فالشاعر قلق متعجل ، أما الطبيعة فساكنة أو مماطلة ، و وفرة حروف المد و التنوين و الشدة في البيتين الأولين تؤكد هذه الحقيقة . لكننا لا نلبث أن نقف عند ملاحظة تستدعي النظر ، فالشاعر – فجأة – يغير موقفه إزاء الطبيعة ويحرص على أن ينهي ذلك الصراع باتفاق و انسجام معها ، فيعزي ذلك الثقل الذي كان قبل قليل تمنعا من الطبيعة و تماطلا ، إلى حمولة من الخير العميم ، زفها المطر إلى الأرض فكان لها عيدا انبسطت له الأسارير ، و قعد له الشاعر يتأمله حتى " **علا الأفق ماؤه** " ، مستغلا بذلك فرصة هي من فرص العمر القليلة في حياة العربي ، إذ نذر ما يتسنى له رؤية هذا المشهد النوئي البهيج ، و ربما رأى صورته في ذلك الماء الذي علا الأفق ، فرأى نفسه تعلو على الدهر وعلى الطبيعة ، فتنقاد له ذاعنة مستسلمة ، لكنه – مرة أخرى – لا يثبت على موقفه ، فمن المواجهة والتحدي ، إلى المسالمة و المهادنة ، ثم يركن أخيرا إلى الاستسلام و الخضوع و كأنه أدرك - بعد إدارة الأمر في ذهنه – أنه يطلب مستحيلا ، فهو أضعف من أن يعلي صوته على صوت الطبيعة - ، ذلك ما يكشفه لنا البيتان التاليان :

و كيـــفَ تُرَجِّيهَا و مِنْ دونِ أرْضِهـــَا جِبالُ الربـــى تلكَ الطِّـــوالُ البَواســـقُ

حَواجِزُهَا العُليَـــا و أرْكَانُـــــهَا التِي بِهَا مــِنْ مَغَافـــِرِ العِنـــازِ أفَـــارِقُ«[1] »

واضح أن هذه الجبال ليست جبالا حقيقية يخشى الشاعر تخطيها ، و أن الوحوش التي يخافها الشاعر في القصيدة لا تعادل الوحوش التي يهابها الناس في الواقع المرجعي ، كما أن (عزة) ليست قصارى ما يتمنى الشاعر بلوغه ، و بالتالي فالغزل الذي تبدو الأبيات منتسبة إلى بابه لا يعدو أن يكون ثوبا تمويهيا تتخفى تحته إيحاءات و دلالات أخرى مما يؤكد أن **" كثيرا مما يحسب على الغزل أنه منه لا بد من مراجعته ليحتل مكانة جديدة في أغراض الشعر العربي بين الشكوى و البكاء و الحرمان أما إطلاق اصطلاح الغزل على كل شعر فيه ذكر المرأة ، فذلك إجحاف في حق الشعر قبل أن يكون إجحافا في حق الشعراء " [2] .**

إن **فضاء** الانفصال الذي تشغله الجبال و الوحوش ليس حائلا دون المرأة ، بقدر ما هو حائل أمام أحلام الشاعر ، و أمانيه العراض في تجاوز الحواجز النفسية و الموضوعية التي تجسدها موضوعة " الجبل " . فالجبل علامة لغوية تحمل الكثير من الدلالات أغلبها ذات مرجعية تاريخية و دينية ، و لعل أقرب المرجعيات إلى روح هذه القصيدة و رؤيتها جبل " أحد " لما يعنيه للمسلمين من انكسار يعزز الروح الانهزامية لديهم ، و يغذي النزعة الاستسلامية التي تتحكم في تعاطيهم مع الطبيعة ، و مع غيرها من الموضوعات ، و ما لجوء الشاعر إلى رصف أربع علامات متتاليات بعد علامة " الجبال " في البيت الأول كعوائق تحول دون وصوله إلى غايته سوى إحالة على هذه الخصيصة المترسخة في شخصية العربي ، و كان بإمكانه أن يكتفي بواحدة أو اثنتين – على الأكثر – ، ثم يتصرف – شعريا – حتى يستقيم له البيت ، بل و الأكثر من ذلك أنه لم يقنع باستغلال الجانب الدلالي لتلك العلامات ، و إنما عمد إلى توظيف الإمكانات المورفولوجية من خلال اختيار الألفاظ ذوات الأصوات الممدودة من قبيل [الجبال - الطوال - البواسق] ، كل ذلك من أجل أن يزيد من سعة **فضاء** الانفصال ، و يغذيه بالصعوبات

---

[1] - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص 195 .

[2] - د/ حبيب مونسي : "فلسفة المكان في الشعر العربي "، قراءة موضوعاتية جمالية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص www.awu.dom.org .

والعراقيل ، و يغلق دونه جميع المنافذ دون أن يترك و لو كوة صغيرة تسمح بدخول نسائم الأمل إلى هذا **الفضاء** فتفتحه .

و الخلاصة من كل هذا ، أن السبيل المستقيمة لهدف الشاعر قطعتها الجبال الطوال الشوامخ أما الطريق الملتوية التي توصل إليه – و لو بعد لأي – و المتمثلة في " **الحواجز العليا** و**الأركان**" شغلتها الوحوش . فالشاعر بسبب ذلك كله مقطوع الرجاء يائس .

و الواقع أن الشعراء العذريين جميعهم كانوا في غالب الأوقات – و حسب ما يستشف من أشعارهم- نهبا مستساغا لليأس الأمر الذي حذا (بشكري فيصل) أن يعد "اليأس" صفة أصيلة في الحب العذري يفهم هذا من قوله : " **و لقد عرفنا من صفات الحب العذري أنه حب يعيش على اليأس بأكثر مما يعيش على الأمل ... و من هنا انعكست هذه الصفة ظاهرة أسلوبية معينة في الشعر العذري ، و هي رنة الأسى التي تفوح من هذه القصائد ، و طابع التشاؤم و الحزن الذي يكسوها ، إن شعراءنا العذريين لا يحدثوننا عن بهجة اللقاء ، و لا عن فرصة الوصال ، و لا عن تحقيق الحب على مثل ما حدثنا امرؤ القيس و النابغة ، و على مثل ما يحدثنا عمرو والعرجي ، إنهم يخلفون لنا هذه الأزاهير الجافة فنرثي لجفافها ، و نتأثر لهذه النداوة التي زايلتها ، و نذكر كيف كانت تكون طرية بهية لو قدر لها الظل و الماء** " [1] .

و إذا كانت الطبيعة قد حرمته من الظل و الماء ، فإنه راح يناشدها و يناجيها و يتضرع إليها متوسلا في ذلك طرقا هي أقرب ما تكون إلى تعاويذ السحرة و تهويماتهم . والذي يلفت النظر هنا أن الشعراء العذريين يشتركون في بعض طرق التعاطي مع النصوص التي يكون فيها حضور للماء ، أو ما يتوقف عليه من أعمال كالاستحمام و غسل الثياب ، مما يشي بصدورهم عن خلفية فكرية واحدة ، قد تكون لها صلة بالميثولوجيا العربية القديمة ، يقول مجنون ليلى :

نُبِّئــتُ ليلى و قَدْ كُنّــَا نُبَخِّلُهــَا	قَالَتْ سَقَا المُــزنُ غيثًا مــترِلاً خَــرِبَــا
و حَبَّــذَا راكبٌ كُنَّا نُهــَشُّ بِــهِ	يُهْــدي لنــَا مِنْ أرَاكِ المَوْسِــمِ القَضْبَا
قَالَتْ لِجَارَتِهَــا يَوْمًــا تُسَائِلهَــا	لَمَّا اسْتَحَمَّــتْ و ألْقَــتْ عندَهَــا السَّلَبَا

[1] - د / شكري فيصل :" تطور الغزل بين الجاهلية و الإسلام "، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط $_6$ ، 1962 ، ص 332 .

يَا عَمْـــرَكِ اللهُ ألا قُلْــتِ صَادِقَـــةً أصَادِقًـــا وصْـــفُ المَجنـــونِ أمْ كَـــذَبَـــا «[1]»

تصنع هذه الأبيات **فضاء** فلسفيا رؤيويا أملته على الشاعر معطيات بيئية أتاحت له التأمل في حياته و سر وجوده ، و قيمته بالنسبة إلى الموجودات الأخرى ، فتساؤل (ليلى) عن جمالها يفسر نظرة الارتياب التي ينظر بها الشاعر إلى نفسه ، ثم إن الجمال الجسدي الزائل الذي كانت (ليلى) كلفة به ، يقابله على - مستوى التصور الشعري - جمال روحي خالص ، يحاول الشاعر أن يتبين حظه منه ، من خلال تعريته لذاته -" **ألقت عندها السلبا** "- في محاولة لاكتشافها من جديد .

إن حديث (ليلى) لجارتها ، هو في حقيقته حديث أسرَّ به الشاعر إلى ذاته، التي خلخل الزمن ثقته بها ، و قد يكون حديثا إلى الآلهة إذا ما تُمُثِّلَت بعض التفاسير الأسطورية التي تؤكد أن الاستحمام ، هو من بين الطقوس التي كان يُلاذ بها لاستنزال المطر ، يقول الدكتور (أنور سويلم) نقلا عن (جيمس فريزر) صاحب « الغصن الذهبي » ، **"إن عرب إفريقيا كانوا إذا حل بهم الجذب استحموا لجلب المطر ، و قد يلقون بأحد رجال الدين – أرضي أم لم يرض – كقربان لاستنزال المطر "** [2].

و قراءة النص وفق هذه الوجـــهة الميثولوجية تشجـــــــع عليه بعض العلامـــات مثل (نبئت) ، فالنبوة لا تكون إلا بإيعاز من مصادر غيبية ، و بناء الفعل للمجهول يوطن لهذه الفرضية ، فكأنه يستنزل المطر على طريقته التي لا تختلف كثيرا عن طريقة السحرة ، و هي الطريقة نفسها التي يسلكها (جميل)القائل :

يَكَـــادُ فضيضُ المَـــاءِ يَخْـــدِشُ جِلْـــدَهَا إذا اغْتَسَلَتْ بالمـــاءِ مِـــنْ رِقَّـــةِ الجِلْـــدِ

و إنِّـــي لَمُشْتَـــاقٌ إِلَى ريـــحِ جيبِهَـــــا كَمـَــا اشْتاقَ إدريـــسُ إِلَى جَنَّةِ الخُلْـــدِ«[3]»

إن استحضار (إدريس) عليه السلام في هذا السياق ، و الإشارة إلى استعجاله الموت من أجل الدخول إلى الجنة ، هو إحالة على قناعة آمن بها الشاعر و صدر عنها في البيتين السابقــين وهي قناعة تنتسب إلى الأصل الميثولوجي الذي أشار إليه (فريزر) ، فإذا كان " عرب إفريقيا "

---

[1] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص 45 .

[2] - د/ أنور سويلم : "المطر في الشعر الجاهلي" ، ص 68 .

[3] - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص 76 .

يتخذون من أحد رجال الدين قربانا لاستجلاب المطر ، فإن الشاعر يأنس في نفسه الأحقية في استلام هذا الدور (دور رجل الدين) ، فكأنه يقدم نفسه كقربان يفدي البشرية و يخلصها من العذاب تماما كما فعل (إدريس) عليه السلام ، و كما فعل الأنبياء جميعهم ، و هو بذلك يأخذ بذرة الرؤية من الفكر الميثولوجي ، لكنه يحوره حسب معتقده الإسلامي ، فيستعيض عن رجل الدين الذي لا وجود له في الإسلام ، بالنبي (إدريس) عليه السلام ، مرسخا في ذلك فكرة جديدة قديمة مؤداها أن الشعراء هم – بعد الأنبياء –هداة الإنسانية و مخلصوها من مآسيها و عذاباتها لما هم عليه من النقاء و الطهارة و السمو الروحي .

و الواقع أن قضية الربط بين الشاعر و النبي قضية قديمة ، تمتد إلى (أفلاطون) ، كما أن لها جذورا في التراث الشعبي العربي القديم . و إنما دأب الناس عل اصطناع هذه العلاقة لأن شخصية الشاعر هي " **شخصية فاعلة و مؤثرة ، يحق لها أن ترقى إلى مستوى الأنبياء والكهان و السحرة في التراث العربي القديم كما تعكسه الروايات الأدبية** " [1].

و ليست تلك المفارقات التي ينطوي عليها هذان البيتان إلا إعلانا عن مفارقة الشاعر لبني جنسه و التحاقه بطراز آخر من الخلق ، هم الأنبياء ، فليس لعاقل أن يجعل من شيم الماء الخدش – و له من الانسياب و السلاسة ما نعرف – و الفعل هنا لا يلائم الفاعل دلاليا ، كما أن بنية التشبيه في البيت الثاني تبدو منزاحة دلاليا ، ففي الوقت الذي كان فيه القارئ يتوقع مشبها به علاقته بالمشبه متصلة بالرائحة ، يفاجئه الشاعر بعلاقة " الحلول " أي حلول " جنة الخلد " ، و هذه مفارقة بادية .

و إذا كان (جميل) قد ادعى النبوة همسا و إيحاءا ، فإن (كثيرا) قد أفصح عنها علانية في قوله

و قُلْتُ لَهَــا يَا عَــزُّ أرْسِــلَ صَاحِــبِي عَلَى نَــأْيِ دَارٍ و الرَّسُــولُ مُــوكَــلُ

بِأَنْ تَجْعَلــي بيْنــي و بيْنَكِ مَــوْعِدًا و أنْ تَأْمــُرِينــي بالــذي فيــهِ أفْعَــلُ

و آخِــرُ عَهْــدٍ مِنْكِ يَــوْمَ لَقيتــِني بِأَسْفَــلِ وادِ الدَّومِ و الثَّوْبُ يُغْسَلُ «[2]»

حتى و إن قيل أن هذه الأبيات أنشدها (كثير) لأبي(بثينة) على مسمع منها ،حتى تفهم أن (جميلا) يواعدها«[1]» ، فإنه بوسع القارئ أن يقرأ فيها دلالات، تتجاوز كونها مجرد اقتراح

---

[1]- د / أحمد درويش : متعة تذوق الشعر دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة 1997 ص : 243

[2]- كثير عزة : الديوان ، م س ، ص 250 – 251 .

موعد على بثينة ، كأن يلاحظ مثلا أن الشاعر- كما يقر بصريح عبارته – " **رسول موكل** "- لا يحمل رسالة من (جميل) إلى (بثينة) كما يوحي ظاهر الأبيات ، و إنما يزف رسالة الأرض إلى السماء ، فهو كائن أرضي مفوض لمحاورة المرأة / الآلهة (آلهة الخصب) قصد افتكاك رضاها ، و في معرض هذا **الفضاء** البرزخي الذي يفصل العالم السماوي عن العالم الأرضي تترنح روح الشاعر المعذبة طالبة الرحمة و الغيث ، و هي تحاول التطهر من الأدران و الذنوب كما " **الثوب يغسل** " من دنسه ، كل هذا عبر عنه الشاعر من خلال علاقات فضائية انتظمتها بنية واحدة هي بنية التضاد المنبجسة جزئياتها من ثنائية كلية هي : السماء / الأرض ، و تبدأ حركتها مع بداية البيت الأول في شكل علاقة حضور و غياب ، حضور الشاعر (المتكلم) وغياب المرأة / الآلهة (المخاطبة) . لتنتهي إلى حال من الإتحاد .

هذه البنية التضادية التي حرك الحوار فيها عنصر أرضي (الشاعر)، و عنصر سماوي هو المرأة / الآلهة انتهت إلى حال من التوحد بين طرفيها ، عبّر عنه الشاعر في البيت الثالث من خلال الفعل " لقيتني " الذي قدمه في صيغة الماضي ، و أراد به المستقبل ،على اعتبار أنه يأخذ موعدا محدودا بالزمان المستقبل ، لكنه يفعل ذلك على سبيل التمني المرادف للاستحالة ، فهو يعلم أن بلوغ عنان السماء قصد التوحد معها، هو ضرب من الإيغال الذي يلذ للشعراء سلوكه عادة ، كما لذ للعذريين منهم تعبئة النصوص و الصور النوئية بشحنات من الرموز، تمكّن من يفتح مغاليقها من استشفاف مكبوتات الشاعر العذري ، و معرفة تطلعاته ، و الاهتداء إلى رؤاه للكون ومواقفه من الحياة من خلال **فضاء** متخيل ، صوره الشاعر أمامنا خصبا حافلا بالحياة ترويه روافد مائية حقيقية و متخيلة ، متراوحة بين أدعية بالسقيا ، و طقوس سحرية ، و مقاطع غزلية رقيقة أودعها الشاعر العذري ماضيه الزاخر المفقود، و مستقبله المنشود ، مستعينا في ذلك بعناصر أخرى من الطبيعة رآها كفيلة بإثراء نصوصه ، من جملتها ظاهرة "الريح" التي تكاد تكون قارة في الصور النوئية ، و من بين النصوص التي كان لها حضور فيها هذا الذي ينسب إلى(كثير) :

أشَاقَكَ بَرْقٌ آخــرَ اللَّيــلِ واصِــبُ تَضَمــَّنَهُ فــرشُ الجَبَــا فالَمسَــارِبُ

يَجُــرُّ و يَسْتَأنــي نَشَاصًــا كَأنَّــهُ بغيقــةَ حَــادَ جُلجُل للعَوْدِ جَالبُ

[1]- كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 250 .

تَألــقَّ و احْمَــوْمَى وخَيَّـــمَ بالرُّبَـــى أحَـــمّ الرُّبى ثمَّ هيـــدبَ مُتَرَاكِـــبِ

إذا حَرَّكَتــْهُ الريــحُ أرْزْمَ جانـــــبٌ بلا هَــزَقٍ مِنْــهُ وأوْمَــضَ جَانبِ

كَمــَا أوْمَضَــتْ بالعينِ ثمَّ تَبَسَّمَــتْ خَــريعٌ بَــدَا مِنْــهَا جبينٌ و حَاجِــبُ

وهَبْــتُ لسُعْدَى مــَاءَهُ و نَبَاتَـــــهُ كَمَا كُــلِّ ذي وُدِّ لِمَــنْ وَدَّ وَاهِــبُ

لِتُــرْوَى بِهِ سُعْــدَى و يُرْوى مَحَلُّهَا و تُغْــدِقُ أوْرادٌ به و مَشَــارِبُ «[1]»

إن افتتاح المقطوعة بفعل وجداني " أشاقك " ، من شأنه أن يوجه قراءتها قراءة نفسية أكثر منها شيئا آخر ، ففعل الاشتياق كونه الإشارة الأولى التي أرسلها الشاعر إلى المتلقي ، يمكن أن يعول عليه في فك شفرة النص ، مادامت المقدمات أو المطالع هي البوابة التي يدلف منها القارئ إلى النص القديم حسبما يقرره الدكتور (فوزي عيسى) في قوله : **" و في أغلب النصوص الشعرية القديمة تقوم المطالع أو المقدمات مقام العنوان في القصيدة الحديثة ، فتمثل خيطا أساسيا إلى حل شفرة النص "** [2].

يمد إذن الشاعر جسور التراسل بين **الفضاء** الداخلي عن طريق الفعل " أشاقك " **و الفضاء** الخارجي الموصوف ، الذي انعكس ثراؤه و ترفه على مخيلة الشاعر ، فأبدع صورا رائعة ممعنة في التداخل و التعقيد انبجست كلها عن نفس تائقة للغيث الذي عوضه المحل المتخفي تحت طاقية " الليل " في هذه القصيدة ، لكن الليل ينفرج أخيرا عن سحابة تضافرت كثير من العلامات اللغوية في شحنها بمعاني الخير و البركة من مثل : [خيم – متراكب – تألق – نشاص ...] ، كل هذه الألفاظ ذات المعاني المكثفة أسهمت من جهة أخرى في تكثيف مشاعر الحب لدى الشاعر عبر عنها من خلال صورة نسجتها " الرياح " لدى تحريكها للسحابة ، فتبدت (السحابة) في شكل امرأة كأجمل ما تكون النساء ، ارتسمت على محياها ابتسامة ذات معنى حاول الشاعر أن يواريه متوسلا في ذلك طريقا مخالفا للتوقع ، فأن تومض المرأة بالعين أو تغمز و تبتسم فهذا أمر طبيعي ، أما حين يفاجئنا بأن المرأة لم يبد منها سوى جبين و حاجب واحد، فهذا ما يجافي طبيعة الأشياء ، فإذا كانت الابتسامة لا تكتشف إلا برؤية الثغر،فكيف عرف أنها ابتسمت، وفي

[1] - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص 42 ، 43 .

[2] - د/ فوزي عيسى : "النص الشعري و آليات القراءة "، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، د . ت ، ص 16 .

وقت كان فيه القارئ ينتظر رؤية الفم أو الأسنان بعد قوله " **ثم تبسمت** " أو حتى العين التي قد تفضح الابتسامة في بعض الأحيان ، فوجئ بـ " **خريع بدا منها جبين و حاجب**" ، و هنا تبدو العلاقة بين الشطرين غير منطقية ، فما بناه في الشطر الأول هدمه في الشطر الثاني ، وكأنها عملية قصدية تحيل على فكرة الهدم و البناء التي تقوم عليها الطبيعة ، مع العلم أنه ينحاز آخر الأمر للبناء و العطاء ، مؤكدا بذلك انتصاره للحياة كما يتبدى في البيتين الأخيرين :

و هَبْــتُ لسُعْـــدَى مَاءَهُ و نَبَاتَــهُ كَمَــا كُــلُّ ذي وُدّ لَمِــنْ وَدَّ وَاهِــبُ

لــتروَى بِهِ سُعْــدَى و يُرْوَى مَحَلُّهَا و تُغْــدقُ أوْرادٌ بِــهِ ومَشَــارِبُ»[1]

بعد أن ينهي الشاعر شريط الصور المتتابعة يلتقط أنفاسه ، و كأنه فرغ للتو من إنجاز عمل بذل فيه جهدا كبيرا ، و أي جهد يفوق من يستنزل المطر ، إن الشاعر يحاول أن يؤكد أنه هو صاحب الفضل في إيجاده ، و من ثم يحق له أن يمتلكه و أن يهبه لمن يشاء .

و كانت المشيئة أن يهبه لسعدي التي ستفيض – و لا شك – بمائها الموهوب على القبيلة كلهـا، و إنما اقتصر الشاعر على ذكر "سعدى" و أراد القبيلة ، في محاولة لتأنيث **الفضاء** **فضاء** القبيلة الذي هو **فضاء** هوية بالدرجة الأولى ، تواصل معه الشاعر بحساسية تصويرية بديعة ، الأمر الذي هيأ له تكثيف رؤيوية النص عن طريق تأنيث فضائه ، وملء المسافة التي تفصل بين الذات والجماعة عبر قيمة العشق .

هكذا إذن صنع الشاعر العذري **فضـاءه** النوئي . لاقى فيه زمنين في مكان واحد ؛ زمن فيـزيائي خارجي هو حاضر الطلل ، وزمن ذاتي داخلي هو ماضي الطـلل ، وفي لحظة التقاء الزمنين في المكان، ينبجس **فضاء** مفارق للمكان، خارج عن الزمان ، يستنفـذ فيه الشاعـر كل آماله وأفكاره ، ورؤاه وتطلعاته، على نحو ما رأينا ، دون أن يعني ذلك أنه ظل حبيس هذا **الفضاء** الاحتفالي، ينعم في جنباته. فهذا الإنسان الذي عزف القدر سيمفونية حياته على إيقاعين متناقضين كل التناقض؛ جدب و خصب ، إقامة و ارتحال ، رحلة في الشتـاء وأخرى في الصيف ، حري بأن تتبني شخصيته على هذا التناقض و تستمرئه«[2]»، وتتغـذى مخيلته عليه فتستسيغه وتصدر عنه في إبداعاتها ، لذلك يقف قارئ القصائد العذرية على **فضاء**

---

[1]- كثير عزة : الديوان ، م س ، ص 16 .

[2]- د / حسن عبد الجليل يوسف : "عالم المرأة في الشعر الجاهلي" ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، ط1 ، 1998 ، م س ، ص : 18

آخر معادي **للفضاء** الأول ، هو الجدب المتجلي- شعريا - في عنصر الطلل الذي قضت التقاليد الشعرية بأن يتصدر بنية القصيدة ، و يُتبع مباشرة برحلة الظعائن حسبما أفادنا به (ابن قتيبة) في قوله السابق .

و لا يخفى ما بهذا الترتيب من انحراف ؛ فزمن الظعائن يسبق واقعيا زمن الطلل، طالمـا أن الطلل هو محصلة فعل الرحيل و شاهد عليه ، ومن ثمة فإن أي قراءة لبنية الطلل، يحسن أن تبدأ من حيث تبدأ قصته [قصة الظعائن] التي تمثل فضاء التحول والانتقال من **فضاء الخصب** إلـــى **فضاء الجدب** .

J≅+ -IV \

<u>الفضاء الرعوي في الشعر العذري و تقاطبات الأنا و المكان</u>

1. **المكان الذكرى .**
2. **المكان الحلم .**
3. **المكان الميتافيزيقا.**

ـ لقد عرفنا أن **الفضاء الرعوي** احتضن القصيدة العذرية باحتفاء ، وأعطاها أبعادا رؤيوية ، و تأويلية ، و جمالية كانت ستحرم من أغلبها لو لم ترتم في أحضانه .

وعلى الرغم من احتواء القصيدة العذرية على كل ما يمكن للعين أن تقع عليه ، أو يحتمل لبقية الحواس أن تدركه في **فضاء** الصحراء المترامي ، إلا أن ما اتسم به المكان من فاعلية خاصة ، احتوت القارئ بعاطفيتها ، و شملته بحميميتها ولفحته بحرارتها و توهجها ، جعلته يتسنم مكانة مكينة لم يضارعه فيها غيره .

إن كل مكان في النص العذري له تلوين عاطفي يختلف عن بقية الأمكنة ، بل إن المكان نفسه قد يتسع أو يضيق ، أو ينفتح أو ينغلق تبعا لاتساع رؤية القصيدة وضيقها ، أو انفتاحها و انغلاقها ، و هذه الحقيقة اقتضت أن يأخذ المكان في كل نص هوية جديدة و هندسة مغايرة ، وبعدا مختلفا ، وإن حافظ على الاسم نفسه. إن (**نجدا**) مثلا مكان ذو نسبة تردد عالية في الشعر العذري ، وعند (المجنون) خاصة ، لكنه بالتأكيد ليس دالا ثابت القيمة الإيحائية و الرمزية ، وإنما هو دال متغير ، وكما أن فاعلية الأمكنة ـ في الواقع ـ لا تقاس بمساحتها أو هويات سكانها وعددهم ، بل تقاس بجاذبيتها الإنسانية«[1]» ، فإن فاعليتها في القصيدة العذرية لا تتعين بأسمائها و لا بمواقعها الجغرافية، وإنما القصيدة هي التي تخلقها من صميم نسجها ، و تتولى اللغة- تتمة لهذه العملية وبما تمتلكه من طاقة إيحائية وتعبيرية- تحديد وجهة بوصلة تلك الأمكنة إلى واحدة من الجهات الزمنية الثلاث ؛ إلى الماضي بوصفه موقظا لشعور يدخل في كيميائيته مركبان ؛المتعة والمرارة ، المتعة لأنه كان سعيدا مبهجا ، و المرارة لأنه منفلت ، و المنفلت مأسوف عليه أبدا . وإلى المستقبل قد تتجه بوصلة المكان في القصيدة العذرية لكنه وإلى أن تحوّله السيرورة الزمنية إلى حاضر ، يظل ذلك المكان في عداد الأحلام ، يستنفذ فيه الخيال كل مهاراته وقدراته ، فيوشحه بوشاح السعادة ويحليه بأسورة من الإغراء ، فلا يجد الفكر نفسه ، إلا وهو يلوكه آناء اليقظة وهنيهات

---

[1] ـ الشاعر عز الدين لمناصرة :" شاعرية التاريخ و الأمكنة " (حوارات) ، م س ، ص : 295 .

النوم ، مستبطئا إياه ، مستعجلا الزمن الذي يسمح بالانسراح فيه ، و التقلب في جنباته . أما المكان الثالث فهو مناف للمكان العرفي ، وخارج عن الزمن ، إنه مكان من طراز ميتافيزيقي ما ورائي مطلق بعيد عن الواقع ، وعن الخيال ، لم يعش الشاعر فيه ، ولم يتصوره ، لكن روحه الشاعرة أدركته بحدسها وببصيرتها فكان المكان " **الميتافيزيقا** " قطبا ثالثا اتجهت صوبه بوصلة النص العذري ؛ إذ كان القطب الأول هو المكان "**الذكرى**"، وكان القطب الثاني هو المكان " **الحلم**" وبهذا استطاعت القصيدة العذرية أن تحول المكان من طبيعته المادية الجامدة إلى طبيعة حية متجددة ، مفعمة بالإيحاءات و المشاعر و الرؤى ، و تلك هي في الواقع مهمة الشاعر، **" مهمة الشاعر هي الإضافة إلى شاعرية السكون الجميل و ذلك بكتابة نص مفتوح مكان (أمكنة أوسع) في العالم ، مرتكزا على البقعة النواة الأولى ... "** [1] ، وإذا كان الشاعر يصنع للمكان شاعريته الخاصة من خلال تشكيلتة اللغوية ، فإن للقارئ أيضا أن يفجر من تللك التشكيلة نفسها، قدرا إضافيا من الجمالية القرائية ، ما دامت نية المؤلف و مقصديته ليس مما يُعتَد به في أدبيات القراءة المعاصرة للنصوص ، وإن الذي يعتد به حقا هو نية النص التي ستكون عما قليل نية القارئ ،إذا ما تمكن من التعاطي مع النص بفاعليـــــــــة و تفاعل ، ذلك ما يفهمنا إياه الدكتور(عبد الله محمد الغدامي) من خلال قوله : **" و لن يكون للنية في العمل الأدبي من اعتبار إذا لم تنتقل من المؤلف إلى النص ، فهي – إذن نية النص ، و ليست نية المؤلف ، و سوف تكون نية للقارئ الذي يداخل المقروء و يتفاعل معه "** [2] ، ومن شأن هذا كله أن يبقي المكان في القصيدة العذرية منفتحا على كل اجتهادات القارئ و مقترحاته . ومن بين المقترحات التي يمكن أن نقدمها في هذا المجال هو حصر دلالة الأمكنة المنبثة في النص العذري في ثلاثة محاور :

[1] - الشاعر عز الدين لمناصرة :" شاعرية التاريخ و الأمكنة " (حوارات) ، م س ، ص : 637 .
[2] - د / محمد عبد الله محمد الغدامي : " تأنيث القصيدة و القارئ المختلف " ، م س ، ص : 142 .

1) المكان الذكرى :

الشعر العذري مكتنز بصور الماضي بذكرياته الجميلة المبهجة المرتبطة بأمكنة رغم انفلاتها من ناظريه ، ظلت حية في داخله ، ينتقل إليها الخيال المفعم بالحنين و الشوق عبر تخوم الاغتراب، و الفقد ، و البؤس ، وكأننا بالشاعر يتعمد الفرار إليها من حاضر ، لم يرد أن يقدم له فرصا جيدة للسعادة ، و الاستقرار مثلما فعل الماضي ففي الماضي فقط عرف السعادة ، و لأجله هو يعيش ، يعيش ليتذكر ، أو يتذكر كي يحيا . إن فعل التذكر فعل كثير التواتر في ديوان الشعر العذري ، و لطالما قُرن بمساعدين موضوعيين كالحمام و الغراب ، والرياح والأطلال، وغيرها . فأسهمت هذه العناصر المتصاقبة مجتمعة في تفجير ذاكرة المكان ، وخلق جماليته وشاعريته ، كما قدمت لـ « ديوان » العرب إضافة ذات بال ممثلة في شعر« الحنين» الذي يدخل في بابه هذا النص المنسوب إلى (المجنون) :

فَمَا وَجْدُ أَعْرابيَّةٍ قَذَفَتْ بِهَا صروفُ النَّوى مِنْ حَيْثُ لَمْ تَكُ ظَنَّتِ
إِذَا ذَكَرَتْ نَجْدًا وطيبَ تُرابِهِ وخَيْمَةَ نَجدٍ أَعْوَلَتْ و أَرَنَّتِ*
بِأَكْثَرَ مِنّي حُرْقَةً و صَبَابَةً إلى هَضَبَاتٍ بِاللِّوى قَدْ أَضلَّتِ
تَمَنَّتْ أَحَالِيبَ الرِّعَاءِ و خَيْمَةً بِنَجدٍ فَلَم يُقَدَرْ لَهَا مَا تَمَنَّتِ
إِذَا ذَكَرَتْ مَاءَ الفَضَاءِ و خَيْمَةً وبَرْدَ الضُّحى مِنْ نَحْوِ نَجْدٍ أَرَنَّتِ
لَهَا أَنَّةٌ قَبْلَ العِشَاءِ و أَنَّةٌ سُحَيْرًا ، فَلَولاَ أَنَّتَاهَا لَجُنَّتِ
بِأَوْجَدَ مِنْ وَجْدٍ عَلى لَيْلى وَجَدْتُهُ غَدَاةَ ارْتَحَلْنَا غدْوَةً واطْمَأَنَّتِ«[1]»

نص مثخن بحزن إنساني عميق ، تعالقت فيه لواعج العشق بهموم الإنسان وهواجسه، و اندغمت فيه صبوة العاشق بوحشة الغريب ، و لهفة المشتاق الغائب الذي لا يستطيع أن يرتد عن ديدن الترحال ، بلوعة المتيم الخائب الذي لا يقوى على أن يتوب عن دين العشق . فهذا الدين ، وذلك الديدن أزهقا صبر الشاعر ، وأوصدا

* - [أرنت : صوتت بالبكاء] ، أنظر الديوان (الحاشية) .
1 - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 47 .

في وجهه كل أسباب السعادة ، فلم يملك إلا أن ينكفئ على ذاته يستبطنها ، ويصور أحاسيسها المتوهجة صدقا ، المائرة عاطفة ، الراشحة حزنا ، الناضحة ألما ، المفجعة خيبة و انكسارا . و اختيار الشاعر لموضوعة « المرأة الغريبة » ليسقط عليها كل هذه المعاني و الدلالات ، يترجم بوضوح اغتراب الشاعر عن المكان ، وعن الزمان . فحنين المرأة البدوية التي قذفت بها يد القدر إلى المدينة بعد أن أظلتها سماء البادية زمنا طويلا ، يقابله – على المستوى التأويلي – حنين الشاعر إلى مدارج طفولته ، ومرابع صباه ، وربما صادفت مناسبة القصيدة تلك المرحلة الانتقالية المتوترة القلقة التي عاشها العربي بعد العهد الراشدي ، فعلى الرغم من توفر حياة البدوي على قدر من الثبات ، إلا أن التغير ما لبث يكتسح حياة العربي ولو ببطء ، و كانت المحصلة أن أُنتِجَت منظومة للقيم جديدة ، و نمط للحياة يختلف - إن ليس كليا- فبقدر منه ليس يسير عن السابق «[1]» .

وبهذا انتقل الشاعر – كما المرأة – من حياة ألفها وخبر أسرارها ، إلى حياة لا يعرف عنها شيئا ، ويعيش بين قوم أغراب لم يأنس إليهم ، وفي مكان لم يستطع أن يفتك رضاه ، و لا أن ينال ثقته ومودته . باختصار لم يُقدّر لذلك المكان أن يكون –في نظر الشاعر – ما اصطلح عليه (غاستون باشلار) بالمكان الأليف«[2]». و على ما يُفهم من القصيدة ، فليس ثمة مكان أكثر ألفة بالنسبة لهذا الشاعر من مكانه الأول ، البادية ذات الطبيعة **الرعوية** التي دلّت عليها عدة علامات لغوية ، مثل : [أعرابية- خيمة – أحاليب الرعاء- ماء الفضاء] . وما يلفت النظر حقا في هذا النص ، هو ذلك الإصرار الكبير على ذكر " نجد " موطن الأعرابية ، قرينة الشاعر في الألم ، وفي المصير ، وقد تكون " نجد " بؤرة وجع الشاعر و الأعرابية معا ، من حيث إنها ترمز للموطن الأصلي الذي يحن الشاعر له ، و يقطع المسافات شوقا إليه ، وإلى أرضه و ترابه ، ومائه و **فضائه** . و تزداد هذه القراءة مشروعية حينما نلحظ لفظة " نجد " مقرونة بأكثر الأشياء صلة بحياة الإنسان ، و استلابا لقلبه و تجذيرا لهويته ، وهي الأرض المرموز لها بـ" تراب " نجد ، و المطر المشار إليه

[1] د / وهب أحمد رومية : " شعرنا القديم و النقد الجديد " ، م س ، ص : 163 .
[2] - غاستون باشلار : " جماليات المكان " ، م س ، ص: 38 .

بـ " مـاء الفضـاء " ، و بيت الصبا الموحى لـه بكلمـة " خيمـة " . و لعل البيت أو الخيمة – لترددها ثلاث مرات – هي أكثر حظوة في فؤاد الشاعر من العنصريْن المتقدميْن ، ليس لقلـة أهميتهمـا ، بل لكون البيت أكـثر التصـاقا بخصوصيات الإنسان ، خاصة إذا تعلق الأمر ببيت الطفولة ؛ فللبيت الذي شهد لحظة الميلاد حميمية مميزة ، وقيمة رمزية تعجز اللغة عن تحديدها بدقة . ذلك أقل ما يمكن أن يفهم من نص يقول فيـه (غاستون باشلار) : " **حين نحلم بالبيت الـذي ولدنـا فيـــه ، وبينمـا نحـن فـي أعمـاق الاسـترخاء القصـوى ، ننخـرط فـي ذلـك الـدفء الأصلي ، في تلك المادة لفردوسنا المادي ، هذا هو المناخ الذي يعيش فيه الإنسان المحمي في داخله ، سوف نعود إلى الملامح الأمومية للبيت ، و أود هنـا أن البيت يحمل الطفولة ساكنة بين ذراعيه "**[1] .

وهكذا استطاع الشاعر أن يبثنا حنينه إلى المكان ، و يشكونا شوقه إلـى المحبوبـة من خلال هذه اللوحة الإسقاطية التي انفتحت على **فضـاء** البادية المسرف في البساطة والعفوية . و انتقلت اللغة في تحرر واضح من تخوم الغربة و شعاب الحنين، إلـى معجم الغزل ذي الألفاظ المعروفة من مثل: [وجد- حرقة – صبابة – أنّة – أوجد]. ولهذه الكلمات يعود الفضل في تفجير شاعرية المكان . فالمرأة عنصر لا يمكن إغفاله فيما يسمى بـ " شعر الحنين " . ذلك ما قرره الدكتور (محمد بلوحي) وانطلق منه في انتقاد الدكتور (يوسف اليوسف) الذي آثر مصطلح " **النوستالجيا**" ذي الجذور الغربية على المصطلح العربي " **الحنين** " ؛ فإذا كانت **النوستالجيا** كما عرفها الدكتور (يوسف اليوسف) تعني **: " التوقان المنهوم إلى الماضي ، وإلى أمـاكن معينـة "**[2] ؛ أي إلى المكان و إلى الزمان فقط ، فإن **الحنين** في الاستخدام العربي يراد به البكاء على الزمان ، و على المكان ، و على المرأة «[3]».

فالحنين إذن أكثر شمولا ، وهو – لذلك – أوجب للتعبير عن شعر كالشعر العذري الذي اندغمت فيه هذه العناصر ثلاثتها .

---

[1] - غاستون باشلار :" جماليات المكان " ، م س ، ص : 38 .
[2] - د / يوسف اليوسف :" الغزل العذري / دراسة في الحب المقموع " ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1981 ، ص: 43 .
[3] - د / محمد بلوحي : الغزل العذري في ضوء النقد العربي الحديث " ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000 ، ص :

وإذا كان (المجنون) قد استعان في النص السابق بالأعرابية على تفجير براكين الحنين الكامنة في صدره ، فإنه اشتغل – فنيا و رمزيا - في نصوص أخرى - كغيره من الشعراء العذريين - على موضوعات أخرى في مقدمتها "الحمام" و "الغراب" . يقول :

أَلاَ قَـاتَلَ اللّـهُ الحَمَامَـةَ غُـدْوَةً	عَلى الغُصْنِ مَـاذَا هَيَّجَتْ حيـنَ غَنَّتِ
تَغَنَّتْ بِلَحْـنٍ أَعْجَمِيٍّ فَهَيَّـجَـتْ	هَـوايَ الّذي بَيْنَ الضُّلُـوعِ أَجَنّـَتِ
نَظَرْتُ إِلَيْهِنَّ الغَـدَاةَ بِنَـظْـرَةٍ	وَلَوْ نَظَـرَتْ عَيْنـي بِطَرْفِي تَـجَـنَّتِ
خَفَتْ شَجَنًا مِنْ شَجْوِنَا ثُمَّ أَعْوَلَـتْ	كَإِعْوالِ ثَكْلى أُثْكِلَتْ ثُـمَّ حَنَّـتِ «[1]»

إن ظاهرة سجع الحمام ظاهرة مطردة في الشعر العذري ؛ إذ اتخذها الشعراء وسيلة من وسائل التعبير عن ذخائر الذاكرة و أعلاقها «[2]» ، لذلك فهي ترتبط دوما بالحزن وإثارة مواجع الحنين و مواجد الأسى ، و التحسر على الماضي البعيد الجميل ، فالحمام هنا هو معادل موضوعي حيواني للشاعر ، و غناؤه هو مكافئ لحزنه و شجوه ، وكأنه بهذه المعادلة التي لا تبدو متكافئة منطقيا يكشف عن عبثية الحياة ، و لامنطقيتها في غالب الأحيان . فإذا كان الغناء في عرف الطبيعة علامة الفرح و الغبطة ، فهو – حسب رؤية القصيدة – أمارة حزن عميق ، وألم ممض يعتصر قلب الشاعر اعتصارا ، و يفسد عليه حياته ، و يسم نظرته للوجود بميسم من الاستخفاف و السخرية . وما الفعل " تغنت " بصيغته الصرفية تلك ، و التي تفيد الاستمرارية و الإلحاح ، إلا شاهد لغوي و رمزي على تلك النظرة الساخرة حينا والحائرة حينا آخر ؛ لقد دوّخ الوجودُ الشاعرَ العذري بتناقضاته وغموضه ، وذلك "اللحن الأعجمي " الذي لم يستطع الشاعر أن يفهم نوتاته ، و لا أن يفك طلاسمه هو في حقيقته إشارة إلى تلك الحيرة التي يشي بها أيضا الفعل " نظر " الذي ورد ثلاث مرات في بيت واحد ؛ فالعين مرآة الفكر العاكسة ، و فيها تقرئنا القصيدة سطورا من

---

[1] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 48 .
[2] - د / يوسف اليوسف :" الغزل العذري " ، م س ، ص : 47 .

الحيرة لا تلبث – بعد طول تأمل و إعمال نظر – أن تتبدد و تمّحي . لقد فهم الشاعر أخيرا لعبة الوجود ، و اقتنع أن كل حياة تفضي إلى الفناء ، وكل فناء قابل لأن تنبثق منه حياة ، وعلى الإنسان أن يقبل هذه الحقيقة . و الشطر الأخير يوحي بهذه المعاني كلها "**كإعوال ثكلى أثكلت ثم حنت** " . فلفظ " ثكلى " يدل على الموت ، وعلى الفناء . أما الفعل " حنت " فهو علامة على التجدد ؛ إذ أن شعور الحنين لا يسلم من أن يداخله دوما شيء من معنى الإحياء و البعث ، و بالتالي الأمل في عودة الحياة من جديد. وهذه القراءة تلتقي – بشق منها - مع ما ذهب إليه الدكتور (يوسف اليوسف) فيما ينفي شقُّها الآخر مقالَه ؛ ذلك أن الحمام عنده لا يعني شيئا غير الموت . يقول : **" و من المحتمل أن يفيد التحليل اللغوي للفظة "حمام " في الكشف عن العلاقة القائمة بين نوح الحمام ، و بين المحتوى اللاشعوري المكبوت و الراسخ على تشبثه بحق العيش ، و لقد اعتادت الشعراء أن تصف الحمام بأنه" حِمَام " أي موت ، و لا بد من أن تكون ثمة صلة لغوية بين " الحَمَام " و " الحِمَام " (الموت) وذلك بسبب كون اللفظتين تصدران عن ثلاثي واحد (حَمَم) ، وهذا الثلاثي أصل الحَمم و الحُمّى كذلك "** [1]. وبهذا يكون الباحث قد انتصر للموت وللمرض في فهم كلمة " حَمَام " ، على عكس الشاعر الذي وظف موضوعة الحَمَام ليعبر عن الحياة وعن الموت معا .

وقد يخرج شعراء عذريون آخرون بموضوعة الحمام عن ثنائية الموت و الحياة فيحملونها دلالات أخرى تكشف عنها هذه الأبيات :

أُحِبُّكِ مَا حَنَّتْ بِغَوْرٍ تِهَامَةٍ إلى البَوِّ[*] مِقْلاتِ النِّتاجِ سَلُوبِ

ومَا سَجَعَتْ فِي بَطْنِ وَادٍ حَمَامَةٌ يُجَاوِبُهَا صَاتُ العَشِيِّ طَرُوبُ «[2]»

ويقول (قيس لبنى) :

نَسِيْتُكِ مَا أَرْسَى ثَبِيرٌ مَكَانَهُ ومَادامَ جَارٌ للحجونِ الُمحَصَّبِ

---

[1] - د/ يوسف اليوسف : " الغزل العذري " ، م س ، ص : 51 .
[*] - [البو : ولد الناقة يحشى تبنا ويقدم إلى أمه تحسبه و لدها فتحن عليه و تدر اللبن / المقلات : الناقة القليلة الولد / السلوب : الناقة التي تلد قبل أوانها ، صات : شديد الصوت]
[2] - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 48 .

ومَا سَجَعَتْ ورْقَــاءُ تَهْتِفُ بالضُّحــى تَصَعّــَدُ في أَفْنانــــها وتُصَـــــوِّبُ «[1]»

ويقول (جميل بثينة) :

و مَا لِي لا أَبكي و فــي الأَيْكِ نَائِــحٌ وقَدْ فَارَقَتني شخْتَةُ الكشْحِ و الخَصْرِ

أَيَبْكي حَمَامُ الأَيْكِ مـــــِنْ فَقْدِ إِلْفــِهِ وأَصْبِرُ ؟ مَا بِي عَنْ بُثَيْنَةَ مِن صَبـــْرِ

يَقولونَ مَسْحــورٌ يجــنُّ بِذِكْرِهَــــا فَأُقْسِمُ مابِي مِنْ جنونٍ ولا سِحْـــــرِ «[2]»

تبدو ظاهرة سجع الحمام بحكم شيوعها و اطرادها في قسم كبير من الشعر العذري قادرة على حمل دلالة عامة لا تختص بشاعر واحد أو تقتصر عليه ، بل تعكس الجو الروحي والنفسي العام لأولئك المتيمين ، الذين أرقهم الشوق وأمضهم الحنين وتظهر موضوعة الحمام هنا مؤثرا خارجيا يفضي آليا إلى حدوث منعكس شرطي على مستوى الذات الشاعرة ممثلة في فعل التذكر ، الذي جعل من النص **فضاء** شعريا تتلاقح فيه صبوة الذات العاشقة و لوعتها ، بما تقدمه الطبيعة من عناصر ومؤثثات وظواهر يجاوب بعضها بعضا ، فالناقة تعلن عن حنينها إلى " البو" (الذي تحسبه ولدها) ، والوادي يصغي لسجع الحمام ، و الطير يجاوب الحمام في غنائه و العشي زمن يساعد الجميع على المناوحة و المجاوبة ، وبهذه الصورة المتعددة الأطراف يكون الشاعر قد خلع على جميع الموضوعات ملامح إنسانية أفقدتها هويتها الأصلية . كل ذلك حتى يمكنها مشاركته في حمل العبء الذي ناء بحمله لوحده ،عبء الحزن والألم.

و هكذا يتفوق المكر الفني – مرة أخرى - على المنطق ، و يحكم سيطرته على نظام القصيدة ، فينطق الجوامد ، ويؤنسن الأشياء و الحيوانات ، و يوحد الوجود ،وينشئ علاقات جديدة ، و لا يتحرج من خرق معجم اللغة التي تواضع الناس عليه منذ زمن طويل . من ذلك خروجه بمعنى الفعل " نسي " من النقيض إلى النقيض . لقد اتفق الناس على أن العلاقة بين النسيان و التذكر هي علاقة تضاد ، لكن الشاعر يفاجئنا

---

[1] - قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص : 24 .

[2] - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 96 .

بعلاقة مغايرة هي علاقة الترادف ، و القرينة ما جاء بعد الفعل " نسيتك " من مهيجات و مساعدات على التذكر ، لا على النسيان ، منها سجع الحمام الذي يحتل الصدارة في عوامل التذكر لا النسيان حسب القاموس العذري ، ومع هذا الخرق فلا أحد ينكر ما لهذا التحوير و التعديل اللغوي من مفعول على المستوى التأثيري ؛ ذلك أن قلب معنى الكلمة إلى نقيضها ، يكشف في بعض الحالات عن شرخ نفسي كبير يعانيه الشاعر ، و لا يجد في قاموسه ما يغطيه وصفا و تعبيرا فيلجأ إلى هذه الحيلة ، و القارئ الذي لا تنطلي عليه هذه الحيلة فيكشف رمزيتها ، سيكون من حظه أن يتذوق قدرا إضافيا من المتعة الفنية و اللذة القرائية ، ما دامت عملية القراءة و رحلة التذوق إنما تبتدآن عندما تتحرر الدوال من مدلولاتها ، و **" الدور الأجل لفعل الكتابة هو تحرير الأسماء و فك ارتباطها من مسمياتها ، ومن ثم تفتحها على مسميات لها صفة الاحتفالية ، و الجماعية ، و التنوع ، و الاختلاف و التحول ، و هذا هو ما تفعله الكتابة حيث لا تكون تسمية و حصرا – أي مجرد تكرار – و لكنها فتح و إطلاق "** [1] .

على أن هذه اللذة القرائية قد تحققها أيضا طرق و أساليب أخرى ، منها أسلوب الاستفهام الذي فجر حضوره في المثال الثالث براكين من الدمع و الأسى . فالشاعر لا يرجو لسؤاله جوابا ، ومن السؤال ثم انتظار الإجابة دون جدوى ، تتبدى خيبة تجيز بكاءه ، خاصة بعد أن وجد في الحمام معينا على هذا الفعل ، و مشجعا عليه و الشاعر إذ أوجد هذا الرابط الوجداني بينه و بين الحمام ، يكون قد وثق الصلة به وزاد صورته الإنسانية عمقا و انكشافا .

ولئن كان الحمام قد صادف هوى محببا في نفوس الشعراء العذريين فوظفوه توظيفا رمزيا انصرف إلى قاموس التحسر على الماضي و تهييج ذكرياته . فإن ثمة مخلوقا آخر عرف طريقه إلى ديوان الشعر العذري ، وهو الغراب الذي اكتسب هو الآخر دلالة رمزية تنتسب إلى معجم التطير و التشاؤم **" ومن أشد المزاعم ذيوعا في**

[1] - د / عبد الله محمد الغدامي : " تأنيث القصيدة و القارئ المختلف " ، م س ، ص : 107 .

الضمير الإنساني التشاؤم من الغراب "[1] ، و هذه الدلالة باعتبار المقياس الزمني تقف إلى النقيض من رمزية الحمام ، فإذا كان الحمام يحيل – رمزيا- على الماضي ، فإن الغراب تنفتح رمزيته على المستقبل ، لكن بنظرة سوداوية مفزعة ، فأينما وجدت لفظة الغراب ، انغرست إلى جانبها بذرة التشاؤم و الخوف من الآتي و التطير منه ، مثلما يتضح في هذه الأبيات المنسوبة إلى (جميل بثينة):

أَلاَ يَا غُرابَ البَيْنِ فيمَا تَصيحُ فَصَوْتُكَ مَشْنِيٌّ إليَّ قَبيحُ

وكُلُّ غَدَاةٍ لا أَبَا لَكَ تَنْتَحي إِلَيَّ فَتَلْقَانِي و أَنْتَ مَشيحُ

تُحَدِّثنِي أَنْ لَسْتُ لاقيَ نِعْمَةٍ بَعُدْتَ ولاَ أَمْسى لَدَيْكَ نَصيحُ

فَإِنْ لَمْ تَهِجْنِي ذاتَ يَوْمٍ فَإنَّه يَكْفيكَ ورْقَاءَ السّراةِ صَبوحُ »[2]

النص **فضاء** ذاتي يعبر عن حساسية مفرطة اتجاه المستقبل الذي رسم الغراب – سلفا – معالمه الممعنة في القتامة و التجهم ، والقارئ كما الشاعر مدعو لأن يقرأ كف الشاعر على وقع نعيق الغراب ذي القوة الاحتمالية الكبيرة لصالح الفجيعة و الفقد ، الفقد الذي حاول محو أثره بإتباع آلية دفاعية نفسية هي العودة إلى الماضي الذي يشكل بالنسبة له ذخرا و سلاحا يواجه به قوى الاستلاب القدرية ، وحتى يتملص الشاعر من صورة الغراب المفزعة يستعيض بمخلوق لطالما لمس فيه تعاطفا ، هو الحمامة الصدوح التي وقفت موقف الند في مواجهة الغراب . و لجوء الشاعر إلى حضن الحمام ، يعبر عن رغبة في إيجاد نهاية سريعة لحالة القلق والتوتر التي زرعتها صورة الغراب في نفسيته ، و طبعتها بطابع التشاؤم و الخوف من المستقبل ، وهذه الدلالة الرمزية للغراب و التي جرت بين الشعراء مجرى العرف حملتهم على أن يدعوا عليه بكل أنواع الشر ، حتى إننا لا نجد للغراب ذكرا للغراب ، إلا و كانت دعوات الشر و اللعنات تلاحقه ، يقول (قيس لبنى) :

لَقَدْ نَادى الغُرابُ بِبَيْنِ لُبْنى فَطَارَ القَلْبُ مِنْ حَذَرِ الغُرابِ

[1] - فاروق خورشيد : " أديب الأسطورة عند العرب " ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، ط 1 ، 2004 ، ص : 121 .
[2] - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 50 .

فَقُلْتُ غَــدًا تَبــَاعَدُ دارُ لبــــْنى وتَنْأى بَــعْـــــــدَ وُدٍّ واقْــتــــــراب

فَقُلْتُ : تَعِسْتَ وَيْحَكَ مِــنْ تُرابٍ وكانَ الدَّهْــرَ سَعْيُــكَ فــي تَبــَابِ

لَقَــدْ أُولِعْتَ لا لاقَيــــتَ خَيْــرًا بتَفْريــقِ المُحِــبِّ عَــنْ الحُبـــــابِ »[1]

إن التذمر الذي أبداه الشاعر إزاء الغراب ، و توبيخه الصريح له هو حسب رؤية القصيدة تذمر من القدر الذي كتب له هذه السطور الطويلة من الشجــــــــــن و الأسى ، فحين يذم الشاعر الغراب ، مع علمه بأن لا يد له فيما يحدث أو سيحدث غير التنبؤ ، فإنه في حقيقة أمره يلعن القدر الذي جعل أكبر همه " تفريق المحب عن الحباب " ، وفي الوقت الذي يسجل فيه الشاعر احتجاجه و تذمره ، يؤكد على تمسكه بالمكان ، إن الحبيبة لا تهمه وحدها ، بل يهمه مكانها أيضا ، ذلك ما يفهم من قوله :" دار لبنى " . و بهذا يعود بنا الشاعر إلى مثلث [المرأة / المكان / الزمان] . هذا الأخير الذي تعبر عنه علامة " غدا " المنفتحة على المستقبل ، لكنه على أية حال مستقبل مرفوض ، في مقابل الماضي المنهوب المرغوب في عودتـــــــــه و استحالة عودة الماضي و المكان الذي حبّبه إليه (دار لبنى) ، جعلت الشاعر يحس بالغربة الزمانية و المكانية ، و الواقع أن لفظ " الغراب " هو أقرب ما يكون إلى لفظ الغربة الأمر الذي يشجع الأذهان على الربط بينهما في بعض النصوص ، كهذا الذي يقول فيه (قيس لبنى) :

أَلاَ يَا غُرابَ البَيْنِ لَوْنـُـكَ شَاحِــبٌ وأَنْتَ بِلــَوْعَاتِ الفِــــراقِ جَديــــرُ

فَبَيِّنْ لي مَا قــُلْتَ إِذْ أَنْتَ واقــِـعٌ وبَيِّــنْ لَنَا مَــا قُلــْتَ حيــنَ تَطيــــرُ

ولاَ زِلْتَ مَطْــرودًا عَديــمًا لِنَاصِــرٍ هُمــومــُكَ شَتَّــى و الجَنَاحُ كَســـيرُ

فَإِنْ يَكُ حَقًّا مــَا تَقولُ وَ أَصْبَحْــتَ كَــمَا لَيْسَ لي مــِنْ ظَالمــيَّ نَصــيرُ »[2]

---

[1] - قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص : 26 .
[2] - نفسه ، ص : 90 .

فالمعروف أن الإنسان في دار غربته يساوره شعور بالخوف و الوحشة و التوجس وهو الشعور نفسه الذي داخل الشاعر حين رأى الغراب أو ادعى أنه رآه ، بدليل أنه راح يدعو عليه بدعوات عكست واقعه ، لقد دعا عليه بالطرد و النفي و انعدام النصير و المعين و كسر الجناح (وهذه كناية عن الضعف و قلة الحيلة) ، و لا شك أن الشاعر وقد اغترب مكانيا و زمانيا ، عاش هذه التجربة القاسية ، و لا يستبعد أن يكون أترابه من الشعراء عاشوها و كابدوا جراءها آلاما ، وعالجوا أحزانا مروِّعة لذلك فهم يتفقون جميعا في التطير من الغراب اسما ، ودلالة ، و رمزا ، ويهربون منه بحركة وجدانية معاكسة هي الحنين إلى المكان الأول ، وإلى صوره وذكرياته اتقاءً لمشاعر الضياع و الوحشة. وفي تعلق الشاعر العذري بالمكان الأول وشعوره بالضياع و التيهان دونه ، وفي تشخيصه للجوامد و بث الحياة فيها ، وفي الوفاء للحبيب ، و لمكانه ينتج ضرب من التوحد بين الزمان و المكان ، و بين الجوامد والإنسان ، يقول (كثير عزة) :

أَبَائِنَةٌ سُعْدى نَعَمْ سَتَبِينُ كَمَا انْبَتَّ مِنْ حَبْلِ القَرينِ قَرِينُ
أَإِنْ زُمَّ أَجْمَالٌ وفَارَقَ جِيرَةٌ وصَاحَ غُرابُ البَيْنِ أَنْتَ حَزِينُ
كَأَنكَ لَمْ تَسمَعْ ولَمْ تَرَ قَبْلَهَا تَفرُّقُ أُلاّفٍ لَهُنَّ حَنِينُ
حَنِينٌ إلى أُلافِهِنَّ وَقَدْ بَدا لَهُنَّ مِنَ الشَكِّ الغَداةَ يَقِينُ
وهاجَ الهَوى أَظْعَانُ عَزّةَ غُدْوَةً وَقَدْ جَعَلَتْ أَقْرانُهُنَّ تَبِينُ«[1]»

هذا النص هو اختصار لكل لحظات الفراق عن الأحبة و عن الأرض ، فحين يرسم (كثير) لوحة يستدعي إليها الجمال ، و الغراب ، و الظعائن ، كما يبين حدود الزمان و المكان ، ليشرك الجميع في صناعة لحمة الحنين و يفجر براكينه ، يكون قد صاغ مفهوما إنسانيا صالحا في كل زمان و مكان لهذا الشعور ، فالحنين على هذا المستوى من العمق و التعميم ، ليس شعورا وقتيا توقظه مؤثرات خارجية زائلة وإنما هو شعور مقيم ، لا تنفك حرائقه تتلظى ولوعاته تستعر ، ومن هنا استحق

[1] - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 358 – 359 .

الحنين أن يعد" **... جوهر الشعر ، و ذلك أن للإنسان ذاكرة تحفظ الماضي ورؤيا للمستقبل تخلق من خلال الحاضر** " [1] . و خاتمة النص تؤكد ديمومة هذا الشعور وجوهريته في العملية الإبداعية . يقول الشاعر مختتما نصه :" **وقد جعلت أقرانهن تبين** " ، فعل الشروع " جعل " يفيد حصول حدث بدأ في الحاضر ، و سيستمر إلى المستقبل وهذا الحدث هو البين ، فالبين إذن دائم و مستمر ، وممتد زمنيا إلى وقت غير معلوم بدأ مع بداية النص :" أبائنة " مع أمل في عدم الاستمرار ، كما يوحي بذلك أسلوب الاستفهام الذي يلمس فيه بعض الأمل في التراجع عن قرار الرحيل لكن النص انتهى ، وقرار البين لا زال قائما ، بل و محسوما في أمره ، وعلامة "قد" التي تفيد التحقيق نسفت كل أمل و رجاء .

وهكذا إذن وصل الشعراء العذريون ليلهم بنهارهم يلهجون بذكر الغراب ، و البين والفراق ، وكأنهم يتعوذون من ذلك كله ، و يتفنون في رسم صور مروِّعة لحدث الرحيل ، تستمطر دمع الجفون ، و تستدر دم القلوب لمأساويتها ، وقد يلوذون درءً لحرائق الحسرة ، واتقاء لفوائر الالتياع ، بالذكريات ليشكلوا صورا ينفخون فيها روح الماضي ، فيوازنوا بهجته بقسوة الحاضر، ويقابلوا بين تبسم الزمان و عبوسه ويقارنوا بين أريحية المكان و شاعريته ، و تجهمه و إقفاره ، ويوازوا متعة اللقاء بخيبة الرجاء . وهذا تماما ما فعله (جميل) حين قال :

ذَكَرْتُكِ يَوْمَ النَّحْرِ يَا بَثْنُ ذِكْرَةً ... عَلى قَرَنٍ * و العيسُ بالقَوْمِ جُنَّحُ

عَوَاطِفُ بالعيْنَيْنِ بَيْنَ مُسِرَّةٍ ... لَقَاحًا و أُخْرى حَائلٍ تَتَلَقَّحُ

دُهِنَّ بأَسْقَاطِ اللُّغَامِ كَأَنَهُ ... إِذَا قَطَّعَتْهُ الرِّيحُ قَزٌّ مُسَرَّحُ

وَيَوْمَ وَرَدْنَا قُرْحَ هَاجَتْ لِيَ البُكَا ... مِنَ الوُرْقِ حَمَّاءُ العِلاطَيْنِ تصْدَحُ

ويَوْمَ وَرَدْنَا الحِجْرَ يَا بَثْنُ عَادَنِي ... لَكِ الشَّوْقُ حَتّى كِدْتُ بِاسْمِكِ أُفْصِحُ

---

[1] - الشاعر عز الدين لمناصرة : " شاعرية التاريخ و الأمكنة " (حوارات) ، م س ، ص : 55 .

* - [قرن : اسم جبل / العيس : الإبل البيض يخاط بياضها شقرة / المسرة اللقاح : التي تتلقى اللقاح فتخفيه في رحمها / الحائل : الناقة التي حمل عليها ، فلم تلقح ، أو التي لم تلقح سنة أو سنتين أو أكثر / اللغام : الزبد / حماء : سوداء / العلاطين : مثنى العلاط : صفحة العنق] ، أنظر : الديوان (الحاشية) .

وَلَيْلــــــَةَ بِتْنــَا بالجُنَيْنـــَةِ هَـــاجَنـــي سَنَا بارِقٍ مـــِنْ نَحوِ أَرْضِكِ يَلْمــَـــحُ

قَعَدْتُ لَهُ و القَوْمُ صَرْعَى كَأَنَّهُــــــمْ لَدى العيسِ بالأَكْوارِ خُشْبٌ مُطَـــرَّحُ

أُرَاقِبُـــهُ حَتَّــــــى بـــَدَا مُـــتَبــَلِّـــجٌ مِنَ الصُّبْحِ مَشْهورٌ و مَا كِدْتُ أُصْبــِحُ

ولَيْلَةَ بِتْنَـــا ذَاتَ حَـــاجٍ ذَكَرْتُـــكُـــمْ هُـــدُوًّا و قـــد نَـــامَ الخَلَيُّ المُصَحَّـــحُ

وبِـــتُّ كَئِيبـــًا لادِّكَـــاري وصُحْبَتـــي عَلَى مَشْرَعٍ فَانْهَلَّتِ العَيـــْنُ تَسْفَـــــحُ

ويَـــوْمَ مُعَـــانٍ قَـــالَ لـــي فَعَصَيْتـــهُ : أَفِـــقْ عَنْ بُثَيـــْنَ الكَاشِـــحُ المُتَنَصِّـــحُ

ويـــَوْمَ نَزَلْنَـــا بِالحِبَـــــالِ عَشِيّـــــةً وَقَد حُبِسَتْ فيهَـــا الشَّـــراةُ وَأَذْرُحُ

ذَكَرْتُكُـــمْ فَانْهَلَّـــتْ العَيْـــنُ إِنَّهَــــا إِذَا لَـــمْ يَكُـــنْ صَبـــْرٌ أَخَفُّ وَأَرْوَحُ

ولَيْلَـــةَ عَرَّسْنـــَا بِأَوْدِيَـــةِ الغَـــضَـــا ذَكَرْتُـــكِ إِنَّ الحُـــبَّ داءٌ مُبــَـــرِّحُ

وَيَوْمَ تَبوكٍ كِدْتُ مِنْ شِـــدَّةِ الأَسَـــى عَليكِ بِمَا أُخْفي مِنَ الوَجْـــدِ أُصْرِحُ «[1]»

يقف الشاعر في رسم لوحته عند كل التفاصيل ، و يلتقطها الواحد تلو الآخر ، متخذا منها أداة تشكيل أساسية لتركيب المشاهد ، و الإمساك بفعاليتها الجمالية و الشعرية . وفي كل هذا نحن نتحدث عن حدة إيقاع المكان في نفسه ، وعن حسه العميق بالتدفق الزمني ، ذلك أن الأمكنة و الأزمنة الموظفة في النص ليس لها من البراءة و الحياد ما قد نتصوره ، فهو يطوع اللغة وإمكاناتها الإشارية إلى ما يبيِّته في نفسه من نوايا يريد أن ينقلها إلى المتلقي ، لكن غمزا وإيحاءً ، لا تصريحا و إعلانا . وعلى المتلقي أن يجتهد في فك تلك الرموز طالما أن **" الأدب في حقيقته ليس سوى كناية عريضة تصرف اللغة من حال إلى حال ، حيث تكني اللغة و لا تصرح ، و تتحايل على التسمية و لا تدقق "**[2] .

[1] - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 48 – 49 .
[2] - الشاعر عز الدين لمناصرة : " شاعرية التاريخ و الأمكنة " (حوارات) ، م س ، ص : 107 .

إن استذكار الشاعر لمحبوبته يوم " النحر " ، وتذكره أيضا لها يوم " قرح " يؤكد ما كان الدكتور (عبد الله الفيفي) قد ألمع إليه من استغلال أسماء الأمكنة و الأزمنة لأغراض غير بريئة«[1]»، فيوم " النحر" هو مناسبة للفرح و نسيان الهموم والأحزان لكن الشاعر – فيما يبدو مستثنى من هذه القاعدة ، لأنه يعيش حالة استثنائية ، لذلك فهو دائما على موعد مع القرح ، الذي يومئ إليه بقوله :" **ويوم وردنا قرح** " ، فهذه العلامة اللغوية وإن كانت علما لمكان ، فإنها تحيل في وجه من وجوهها على معاني الحزن و الشجن . ومن هنا يمكننا القول : أن **الفضاء** الطبيعي الذي أطّر هذا النص و احتضنه ليس مجرد **فضاء** هندسي صامت ، وعلاقة الشاعر به ليست علاقة سياحية على حد تعبير(الشاعر عز الدين لمناصرة) ، إن هذا النص اخترق المكان ، و ثقب روحه لأن المكان ثقب بدوره روح الشاعر«[2]» فشكل في النص أحد المكونات الإخبارية و المجازية و الدلالية ، تعانق فيها المتخيل مع الواقع الفيزيقي المعيش ، وعالم الأشياء و الموضوعات بعالم اللغة ، مما هيأ لهذا النص أن يُقْرَأ قراءات متعددة .

ومما يلفت النظر في هذا النص حركة الضمائر التي تتغير وفق نسق واحد تقريبا على مدى عدة أبيات ، وتتراوح بين جماعة المتكلمين (نحن) و المتكلم الفرد (أنا) حيث يقابل الأول الحركة الخارجية التي يقوم بها الشاعر مع رفاقه ، و يوازي الثاني الحالة الداخلية النفسية و التي تخص الشاعر لوحده .

يوم وردنا قرح ⟵ هاجت لي البكا .

يوم وردنا الحجر ⟵ عادني .

ليلة بتنا بالجنينة ⟵ هاجني .

وفي أبيات موالية تقتصر ردة فعل الشاعر على التذكر فحسب :

ويوم نزلنا بالحبال ⟵ **ذكرتكم** .

ليلة عرسنا بالغضا ⟵ **ذكرتك** .

و هنا يدخل ضمير آخر يعود على المرأة ؛ لأن فعل التذكر واقع عليها .

---

[1] عبد الله الفيفي : " مفاتيح القصيدة الجاهلية " ، م س ، ص : 47 .

[2] - الشاعر عز الدين لمناصرة : " شاعرية التاريخ و الأمكنة " (حوارات) ، م س ، ص : 660 .

ومن خلال حركة الضمائر هذه ، ينسج الشاعر شبكة علاقاته التي تبدو محور النص و نواته الدلالية ، فمن خلال الضمير " نحن " تبرز علاقة الذات بالآخر ، بكل ما تزخر به الذات من مشاعر وأحاسيس غامضة ، وما يعنيه الآخر من انفصال ومقابلة وتضاد و تقابل ، وتحرر من الأنا ، و الانتقال من الـ " نحن " إلى الـ" أنا " نهض بعبء التعبير عن مشاكل الذات مع نفسها ، و انفصالها عن الجماعة ، واغترابها فعلى الجسر المعنوي الذي يصل الـ" أنا " بالـ " نحن " أو كما يتجلى في القصيدة الفعل الخارجي الجماعي الذي يوازي ردة الفعل الداخلية الخاصة ، أسقط الشاعر كتلا من مشاعر الخوف ، و الوحشة ، والانعزال ، حاول أن يخفف من حدتها ويعدل شحنتها الانفعالية بإدخال " كاف " المخاطبة العائدة على الحبيبة ، وذلك حتى يطمئن نفسه بوقوفها إلى جانبه ، وهذا كفيل بأن يزوده بالقوة التي تمكنه من مواجهة الآخر و التفوق عليه ، ذاك التفوق يبرزه الشاعر من خلال الصورة التي قدم فيها بعض المشاهد ، حيث تعمد بأن يجعل من القوم مجرد خلفية ، بينما نهض هو بعبء تحريك المشاهد ، والإمساك بزمام الأحداث فيها ، يظهر ذلك مثلا في قوله :

قَعَدْتُ لَهُ و القَوْمُ صَرْعَى كَأَنَّهُمْ لدى العيسِ بِالأَكْوَارِ خُشْبٌ مُطَرَّحُ .

فبينما هو يتأمل و يفكر و يفعل . يشيّئ الآخرين و يجمّد حركتهم إلى درجة أن يجعلهم خشبا مطرحة ، أو يقدمهم في صورة سلبية لا تلقى من لدن المتلقي القبول الحسن ، لما ترسمه تلك الصورة من ملامح لشخصيات تضمر العداء للشاعر ،وتأتي عبارة " **الكاشح المتنصح** " نموذجا لهذه الشخصيات السلبية .

وإذا كان (جميل) قد واجه مشكلته مع الآخر ممثلا في الناس و المجتمع ، فإن (المجنون) واجه مشكلته مع الآخر ، لكن ممثلا في الزمان و المكان ، بل و امتد ذلك الخلاف إلى الذات ، فواجهت مشكلة مع نفسها . يتضح ذلك أكثر بعد تملّي هذه الأبيات :

أَتَبْكي عَلَى لَيْلى وَ نَفْسُكَ بَاعَدَتْ مَزَارَكَ مِنْ لَيْلى وشِعْبَاكُمَا مَعَا

فَمَا حَسَنٌ أَنْ تَأْتِيَ الأَمْرَ طَائِعًا وتَجْزَعَ أَنْ دَاعِي الصَّبَابَةِ أَسْمَعَا

قِفَــا وَدِّعَا نَجْدًا ومـــَنْ حَلَّ بالحَيِّ وقَلَّ لِنَجْدٍ عِنْدَنَــا أَنْ يُوَدَّعَـــــــا

ولَمــّا رَأَيــْتُ البِشْرَ أَعْرَضَ دونَنــَا وجَالتْ بَناتُ الشَّــــوْقِ يَحْنَنَّ نُزَّعَا

تَلَفَّتُّ نَحْــوَ الحَيِّ حَتَّــى وَجَدْتُــنِي وَجِعْتُ مـــنَ الإِصْغَاءِ لِيْتًــا* وأخْدَعَا

بَكَتْ عَيْنِيَ اليُسْرى فَلَمَّا زَجَرْتُهـــَا عَنِ الجَهلِ بَعْـــدَ الحِلــْمْ أَسْبَلَتَــا مَعَا

وَأَذْكُــرُ أَيَّــامَ الحِمــَى ثُــمَّ أَنْثَنــي عَلَى كَبِدي منْ خَشْيَـــةٍ أَنْ تَصَدَّعَــا

فَلَيْسَتْ عَشيّــَاتُ الحِمَى بِرَوَاجِــعٍ عَلَيْكَ ، ولَكــنْ خَــلِّ عيْنَيْكَ تَدْمَعَا «[1]»

يبدأ النص بفعل وجداني هو نتيجة لحركة التحول المكاني و الزماني ، و التي لم يستطع الشاعر في بداية الأمر التكيف معها ، فانبرى للبكاء ، لكنه لم يلبث أن تاب عن هذا الفعل ، و عمد إلى تنشيط عدة آليات شعورية و ذهنية يحاول من خلالها توجيه أثر الفعل وجهة إيجابية ، فالمكان وإن كان مفقودا ، و الزمان وإن كان تيارا متدفقا يجرف معه كل أسباب السعادة ، و لا يترك سوى الأحجار العصية التي تعيق تقدم الشاعر ، وتعرقل حركة التجاوز ، فإن الشاعر يعيش عند كل عقبة تجربة إيقاف الزمن من خلال تثبيته في المكان ، و لدى كل تجربة يكتسب خبرة جديدة تعينه على تخطي العقبات الأخرى ، وتجعله يحكم عقله في كل خطوة هو يخطوها ، وقد تبدّى هذا التحكيم في الحكمة التي توسطت النص ، وأبانت عن موقف من مواقف الشاعر في الحياة ، كما لخصت تجارب سابقة له ، يقول :

فَمَـــــا حَسَـــنٌ أَنْ تَأْتــــيَ الأَمْرِ طَائــعًا وتَجْزَعَ أَنْ دَاعـــــي الصَّبَابَـــةِ أَسْمَعَـــا

إن هذه الحكمة بالتأكيد ليست حكمة طارئة على النص ، و ليست استطرادا ، وإنما هي نتاج تصور ذهني أو قناعة صدر عنها الشاعر ، وراح يوطن لها في النص سالكا في ذلك سبيل التدرج . إن النص كله حث للنفس على تقبل الواقع كما هو ، وإن كان مرا قاسيا ، فما دام السبيل إلى تغييره مقفلا ، و عودة الماضي مستحيلة ، فلا

* - [الليت : صفحة العنق / الأخدع : عرق العنق] ، أنظر الديوان (الحاشية) .
[1] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 136 .

أجدى من أن نتكيف معه ، و نجعل علاقتنا به علاقة مهادنة و مسالمة ، لا علاقة مواجهة و تحدي ، و انكفاء ، و خوف ، و انكسار ، و الدمع كفيل بأن يذيب الحواجز المفتعلة بين الذات و الواقع ، يفهم هذا من قوله " **و لكن خلِّ عيْنيكَ تدمعا** " ، وكما قلنا فإن هذه النتيجة لم يخلص الشاعر إليها إلا بعد مقدمات تمهيدية جعلت تلك الحكمة تولد ولادة طبيعية ، فإذا كان مبدأ الانفصال هو المبدأ الذي يغذي واقع الشاعر و يحكمه ، فإنه بدأ يتنامى في القصيدة تدريجيا ومنذ البيت الأول ؛ بدأ مع المرأة ، ثم مع المكان ؛[نجد – الحمى – بشر] ، ثم مع نفسه إذا عاش حالة تمزق داخلي عبر عنها بعدم اتفاق عينيه على الموقف نفسه ؛ " **بكت عيني اليسرى** " ، ثم عدم اتفاقه هو مع عينه الموحى إليه بفعل " الزجر " ، وانتهى به الأمر إلى انفصاله عن ماضيه ؛ " **فليست عشيات الحمى برواجع** " ، فإنه ارتأى من الحكمة أن يملأ هذا الفراغ بحركة معاكسة ، حركة التواصل ، لكن مع الحاضر ، لا مع الماضي ومع الواقع ، لا مع الحلم ، ومع الموجود ، لا مع المفقود ، وهذه العلاقة جعلها الشاعر تبدأ مع " الدمع " ، الذي يبدو موضوعا ملائما لحمل دلالة إيجابية تتجاوز كونه علامة على اليأس و الحزن ، إلى كونه أداة تغيير و محو الأخطاء ، و تطهير النفس من أشجانها ، وهكذا تنازل الشاعر عن حبه العريق ، وماضيه " الوريق " الجميل من أجل غاية أجلّ ، وهدف أنبل ، هو البحث عن الحقائق الكبرى ، وعن الانتماء الإنساني الكبير ، عن الهوية ، وعن التواصل مع كل ما هو أصيل و خالد في الكون ، لذلك فلا عجب أن تتجلى لنا الذات الشاعرة ، ذاتا مؤرقة أمضها الألم وأرهقتها الطموحات و الأهداف الكبرى ، و اعتصرها الحنين ، لكنها – مع ذلك – ولأنها ترى - أو يجب أن ترى - ما لا يراه الآخرون «[1]» واجهت العالم – على وعورته – لتمنح نفسها سانحة عيش لحظة القوة الإنسانية ، و العنفوان ، و الزهو بالنفس ، وهي لحظة لا يدركها إلا أولئك الأقوياء النبلاء ذوي البصائر و العزائم التي لا تقهر . هو بحث عن الانتماء إذن ، فالأرض انتماء ، و السماء انتماء ، وحتى الغربة هي انتماء طالما أن الإنسان يغترب " **أحيانا لأنه يتطلع إلى ما هو أرقى من**

---

[1] - الشاعر عز الدين لمناصرة :" شاعرية التاريخ و الأمكنة " (حوارات) ، م س ، ص : 637 .

الوضع الذي يعيش فيه ، وذلك لأنه يأنس في نفسه تميزا ، و لا يلتفت المجتمع إلى هذا التميز ، ويستخف المجتمع به ، و بالتالي يدفعه تميزه إلى الاغتراب " [1] **.**

وقد تكون الأطلال بما يحمله مخزونها الرمزي من إيحاءات الحماية، و الأصالة وتجذير الهوية ملاذ بعض الشعراء " المغتربين " ، تخفف عنهم مرارة الغربة وتمنحهم الإحساس بالانتماء ، كما هو الأمر بالنسبة لـ (هدبة بن خشرم) الذي يقول:

تَذَكَّــرْتُ حَيًّــا في مَيْعَــةِ الصِّبــا وَوَجْدًا بِهَــا بَعْــدَ المَشــيبِ مُعْقِبَــا

إِذَا كَانَ يَنْساهَــا تردّدُ حُبِّــهـــَـا فيَــا لكَ قَدْ عَنَّ الفؤادَ وعـــذّبـــــا

ضَنًى مــِنْ هَوَاهَــا مُسْتَكِنٌّ كَأَنَّــهُ خَليــعُ قِدَاحٍ لــم يَجِــدْ مُتَشَنِّبَــا

فَأَصْبَــحَ باقي الــوُدِّ بَيْني و بَيْنَهــا رَجَــاءً عَلَــى يَأْسٍ و َظَنًّــا مُغَيَّبــَا

ويَوْمَ عَرَفــْتُ الدَّارَ مِنْهَــا بِبيشـــةٍ فَخِلْتُ طُلولَ الدَّارِ في الأَرْضِ مذنَبَا

تَبَيَّتُ في عَهــدِ العِــراصِ وأهلُهــا مــراد جــواري بالصَّفيحِ ومَلْعَبــَا «[2]**»**

مكان الصبا الذي غدا طللا دارسا، يبدو في النص مصدرا من مصادر التجربة الشعرية ، فقد ارتفع من كونه موقعا جغرافيا ، أو بقايا داثرة إلى رمز التواجد الإنساني ، و الهوية ، و الانتماء ، و الحلم ، و الذاكرة، و المتخيل، و الواقع . أصبح معادلا للإنسان و تاريخه و مستقبله ، كما يرمز إلى علاقة الشاعر بالذات وبالآخر ، زمانا ، و مكانا ، وإنسانا ، و حيوانا ، و أشياء ، ففي المكان / الطلل تنسج الذات الشاعرة كل علاقاتها ، وتبني تاريخها ، وترسم مستقبلها ، وهذا ما جعل الباحث (بوجمعة بوبعيو) يؤكد على البعد الرمزي و النفسي للطلل في الشعر الجاهلي ، ولا شك أن الأمر يصدق أيضا على هذا النص ، يقول **:" كما أن البعد الطللي في الشعر الجاهلي بعامة ، غني بالمعاني الرمزية من الوجهة النفسية بخاصة ، فقد اعتمد الشعراء في صياغتهم الفنية على الطاقات التي تفتقها خبايا النفس ، وتجارب الذات الشاعرة ، وهكذا تلونت هذه المقدمات بتلونات النفس**

[1] - د/ ماجد الجعافرة :" الشعر الجاهلي / دراسة نصية تحليلية " ، م س ، ص : 36 .
[2] - هدبة بن خشرم : الديوان ، م س ، ص : 60 – 61 .

الإنسانية في تعاملها مع ملابسات الحياة ثم أسقطت كلها على الأطلال ، ومن هنا كانت رمزية الطلل تختزن هذه المعالم النفسية ، و تعمق من تجربتها ، فكان الشاعر حين يشير إلى مخلفات الأطلال من " نؤي " و " أثافي " ، و بعر الآرام و عرصات الدار يشير في الواقع إلى كل ما ظل خامدا في نفسه أو في شعوره الباطني " [1] **.**

وطالما أن مكان الصبا هو الذي يشغل الشعور الباطني لـ(هدبة) ، كما شغل أقرانا له من قبل ، ومن بعد ، فإن العجب يبطل حينما نراه ينجذب إليه كل ذلك الانجذاب ، مما يجعل من النص نصا نوستالجيا من الطراز الأول ، يستسلم فيه الشاعر للماضي وعندما نتحدث عن الماضي ، لا داعي لأن نذكر بأن المراد منه ليس التحديد الزمني فقط ، وإنما يقصد منه المكان أيضا ، المكان الذي عاش الشاعر فيه ماضيه وصباه و طفولته ، حتى إذا كبر و نزح عنه ، بقيت **" في النفس حاجات إليه كما هيا "** ، وظلت ميوله إليه تتنامى ، وحنينه يورق ، ويزهر ، و يثمر قهرا ، يستلذه الشاعر ، و سلطة يستمرئ حلاوتها . إن المكان الأول يمارس سلطة قهرية على الشاعر«[2]»، ومن تلك السلطة نفسها ينبجس سحره ، وتتفتق شاعريته ، وتتشكل جماليته ، لأنه مكان الطفولة ، و المكان يكتسب مع الزمن جاذبية و حميمية لا يستطيع الإنسان مقاومتها . ودعنا ننصت إلى شهادة مجرب ، عاش تجربة الحرمان من مكان الطفولة كتلك التي عاشها سلفيّه القديم (هدبة) . إنه الشاعر الفلسطيني (عز الدين لمناصرة) الذي يقول **:" فالإنسان عموما لا يثق إلا بالطفولة ، لأنها ترتبط بالمكان الأول ، لأنه المكان الوحيد الموثوق ، وقد لا يكون في الواقع موثوقا قد يكون قاسيا في الواقع ، لكن الإنسان يميل إلى اللجوء إلى المكان تهربا من قسوة الحاضر ، فالمسألة شاعرية تتعلق بكيمياء الجسد و الروح ، إننا نبكي في المنفى عندما نستمع لأغنية كنا نسمعها في طفولتنا ، ولولا الخيال لمات المنفيون قهرا ، لقد جربت مثل هذا النوع من المشاعر القهرية ، لهذا يزداد الحنين إلى المكان الأول الموثوق الذي يحنو عليك في الأزمات ، ولكن في الواقع قد تجبرنا**

---

[1] - د / بوجمعة بوبعيو :" جدلية القيم في الشعر الجاهلي " ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص : 39 .

[2] - عز الدين لمناصرة : " شاعرية التاريخ و الأمكنة " (حوارات) ، م س ، ص : 656 .

الحياة على أن نعيش بعيدين عنه ، وقد نراه بعد غياب طويل ، فيفجر فينا المشاعر الدفاقة ، لكن مسقط الرأس يبقى دائما قابلا للبقاء كنواة مركزية نرحل عنها بعيدا ثم نتمحور حولها ." [1]

ونعود إلى (هدبة) الذي رحل بعيدا في الزمان ، و في المكان ، ثم عاد إلى طفولته وإلى موطن طفولته ، لكن عبر الذاكرة ، وعلى أجنحة الخيال مثلما تقتضي الفلسفة الطللية . هذه الفلسفة التي تدور بين الماضي و الحاضر ، و تمتد إلى المستقبل في تحرر واضح . لقد وقف الشاعر على الأطلال ، فعرف الدار ، و تبين كثيرا من معالمها ، على الرغم من انتهاء هندسة المكان و جسديته إلى حالة من الاندثار والتدمير ، يصعب معها تجاهل أثر الزمن ، وإغفال سنة الهدم ، إلا أن روحه ورمزيته بقيتا ماثلتين للعيان لما تمّحيا .

إن ما أبقى عليه الزمن من أحجار، و نؤي ، وأثافي ، و عرصات ، وإن كان عديم القيمة بالنسبة للشاعر أيام الإقامة بتلك الديار ، غدا – وقد عاد إليها بعد زمن طويل – ذا شأو بعيد ، و شأن كبير ، يستحق التخليد و التحنيط الشعري . إن تلك البقايا هي مصدر فلسفة شعرية قمينة بالتقدير و الاحترام ، لأنها صدرت عن وعي عميق بالوجود و بالموجودات ، و بالزمن والذات ، فالأطلال أبدا لم تكن نافلة شعرية ،أو حلية فنية خارجية تتزين بها القصائد العربية ، إنها فلسفة ، و فكرة، ومنهج في التفكير ، ذلك ما خلص إليه كثير من الدارسين الحداثيين ممن تعاملوا مع النصوص الطللية بنظرة أعمق ، وقرأوها قراءة مخالفة لما تواتر النقاد عليه ، و يمكن للأستاذ (باديس فوغالي) أن يلخص ما اتفق عليه الدارسون المحدثون بخصوص رمزية الأطلال على هذا النحو : " **فالوقفة الطللية قد تعبر عن موقف الشاعر من الكون تعكس قلقه حيال الموت و الفناء ، كما يمكن أن تزوده بما من شأنه أن يشيع في جوانحه إحساس التمسك بالحياة انطلاقا مما يراه من درس و فناء ، كما قد تعبر أيضا على ممارسة شعيرة دينية غائبة تتجلى في الوقوف على جثة الماضي ومحاولة استحضار مظاهر الحياة فيه انطلاقا مما يسميه " يونغ " اللاشعور**

[1] - عز الدين لمناصرة : " شاعرية التاريخ و الأمكنة " (حوارات) ، م س ، ص : 655 .

الجمعي ، كما يمكن أن نتلمس في هذه الوقفة انتماء و ارتباط الشاعر الوثيق بالماضي ، لأن بقايا الطلل هي رمز لبقايا الإنسان و الشاعر طبعا جزء من تلك البقايا " [1] ، وحينما يخاطب (كثير عزة) مثلا الأطلال في هذا النص :

أَلَــمْ تــُرْبِــعْ فَتُــخْبِرُكَ الطُّلــولُ ببيشَــةَ رَسْمُهــا رَسْمٌ مُحيــــلُ

تَحَمّــــَلَ أَهْلُهَا وجرى عَــلَيْــهَا رِيَاحُ الصَّيْفِ والسِّــــرْبِ الهَطولِ

تَحِــــنُّ بِهَـــا الدّبورُ إذَا أرَبَتْ كَمَا حَنَّتْ مــُوَلَّهَــــةٌ عَــجــولُ

تَعَلَّقَ ناشِئًا مــِنْ حُــبِّ سَلْمــى هــوًى سَكَنَ الفـــُؤَادَ فَمَا يَزولُ

سَبَــتْني إذْ شَبَابِي لَــمْ يُعَصّــَبْ وإذْ لا يُسْتــبَــلُّ لَهَــا فَتــيــــلُ

فَلَمْ يَــمــْلِكْ مَــوَدَّتَها غُلامــًا وقــدْ يَنْســى ويَطَّــرِفُ المَلــولُ

فأدْرَكَكَ المَشيبُ عَلَى هَــوَاهَــا فَلاَ شيبٌ نَهَــاكَ ولاَ ذُهــــــولُ «[2]»

فإنه يفتح **فضاء** لمحاورة الذات و مساءلتها ، كما يدعوها للتأمل وإلى الانشغال بفكرة الحياة الذاهبة و الزمن المتدفق من خلال ذلك الاستفهام الذي استهل النص به ، ثم الجمل التي استأنف بها حديثه " **فتخبرك الطلول** " ؛ فواضح أن الطلول لا تخبر أحدا وإنما تُقرأ و تُستنطق بالتأمل و بالتفكير العميق . وحتى نفهم حقيقة ما يريد الشاعر أن معرفته من الأطلال ، علينا نحن أيضا أن نتأمل النص و نستنطقه . **"النص منذ لحظة انفصاله عن مبدعه يصير ملكا للغة و نظمها الاشارية، و الدلالية وإيحاءاتها التي لا تنتهي "** [3] . وتبدو فكرة البحث عن الكلمات المفتاحية فيها مدخلا ملائما يمكن أن يوصلنا إلى الطبقات العميقة المعتمة فيه ، و الكلمات المفتاحية موزعة على محاور ثلاثة ، هي : الحب بوحداته اللغوية المعروفة [تحن – مولهة – تعلق – حب – هوى – سكن الفؤاد – سبتني – مودتها – هواها] ، و الزمن بمفرداته الصريحة و الرامزة بوجه من الأوجه [محيل – الصيف – ما يزول – شبابي –

---

[1] - أ باديس فوغالي : " المكان و دلالاته في الشعر العربي القديم " ، م س ، 53 .

[2] - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 255 .

[3] - د / احمد درويش :" متعة تذوق الشعر " ، 1997 ، ص 05

ينسى – المشيب – شيب] ، و المكان وألفاظه :[الطلول – بيشة – سكن – تربع – تحمّل أهلها] ، هذه المحاور الثلاثة اندغمت في النص فلخصت نظرة الشاعر للوجود . فالوجود عنده تجربة قائمة على تجاور المتناقضات ؛ العقل و الجنون الشيب و المشيب ، الماضي و الحاضر ، الحياة و الموت ، الشتاء و الصيف ، كل هذه الثنائيات عبر عنها الشاعر مصرحا ، وعبر عن ثنائيات أخرى ملمحا ، هي الخصب و الجدب التي غمز إلى طرفيها بعلامتي [تربع - الطلول] ، وكذا ثنائية الإقامة و الرحيل ، و يعادلهما في القصيدة الفعلان :[سكن - يزول] . هذه الثنائيات إذن هي كل ما خلص إليه الشاعر من بعد وقوفه على الأطلال وتأمله لها وتدبره في أمرها . لقد فهم الشاعر أخيرا أن العربي كائن مستلب تسحقه طاحونتان طاحونة فراق الأحبة نتيجة سنة الرحيل المتبعة في مجتمع **الرعي** العربي وطاحونة الزمن الحلقي المغلق الذي تشكل الأطلال محطة عذاباته الكبرى ، ومفاتيح الفرح في الآن نفسه ؛ لأنها تربط الواقع بالحلم ، و الماضي بالحاضر ، و الفناء بالميلاد ، إنها ملاذ يحط بها الشاعر رحاله بعد رحلة العمر الطويلة ، لينال قسطا من الراحة طالما نشده ، كما يحقق – و لو تخييلا – طرفا من الأحلام و الأمنيات التي طالما راودته ما دام خياله يحلق في الأجواء ساخرا من المنطق ، ومتحررا من الضوابط و النواميس الكونية الرتيبة .

وإذا كان (كثير) قد وقف على أطلال الديار مفكرا متأملا ، فإن (جميلا) وقف على أطلال الذات راثيا متألما ، إنه يبكي شبابه الغابر ، وعمره الضائع ، يقول:

تَقُولُ بُثَيْنَةُ لَمَا رَأَتْ فنونًا مِنَ الشَّعْرِ الأَحْمَرِ
كَبُرْتَ جَميلٌ وأوْدى الشَّبابُ فَقُلْتُ : بُثَيْنَ أَلاَ فَاقْصِري
أَتَنْسيْنَ أَيَّامَنَا باللِّوى وأَيَّامَنَا بِذَوي الأَجْفَرِ
أَمَا كُنْتِ أَبْصَرْتِني مَرَّةً لَيَاليَ نَحْنُ بِذَوي جَوْهَرِ
لَيَاليَ أَنْتُمْ لَنَا جيرَةٌ أَلا تَذْكُرينَ ، بَلا فَاذْكُري

وَإِذْ أَنَــا أَغْيَــدُ غَضُ الشَّبابِ أَجُــرُّ الــــرِّداءَ مَــعَ المِئــْزَرِ

وإِذْ لِمَّتي كَجَناحِ الغُـــــــــراب تُطــــــــلَى بالمِســْــكِ و العَنْبَر

فَغَــيَّر ذَلِكَ مَــا تَعْلَميــــنَ تَغَيّــُــرُ ذَا الزَّمنِ الُمْنكـــــــرِ

وأَنْــتِ كَلُــؤْلُــؤةِ المَرْزُبَانِ بِمَاءِ شَبَابِـــكِ لَمْ تُعْصــَري

قَريبـــانِ مَرْبَعُنَـــا واحِـــــدٌ فَكَيْفَ كَبِرْتُ و لَمْ تَكْبـُــري «[1]»

تُرى من يحاور (جميل) ؟ أبثينة الفعلية ؟ أم القارئة المتلقية عبر العصور ؟ ، ثم ما هذه المرارة التي نحسها مع كل لفظة نحن نقرؤها ؟ . ما أبعد النص عن بهجة الحياة و فرحة اللقاء التي تعتري العشاق حينما يلتقون ! ، فما من حديث عن الحب و الهوى إلا وداخله حزن الفراق ، و خالطته لوعة الهجر ، وما من ذكر للشباب إلا و صاحبته مرارة الفقد ، و لا من فخر لا ينزف دما و دمعا ، و القصيدة في مجملها موازنة كبيرة بين الماضي و الحاضر ، الماضي يقابل الحاضر ، بل يلغيه ؛ إذ الحاضر لا يظهر إلا في البيت الأول ، وفي البيت الأخير ، أما عرض النص فهو رهين فعل التذكر ، وإذا كانت الشيخوخة هي حاضر الشاعر ، فإن الماضي يناجزها و ينافسها في الحضور ، فيذهب بجل اهتمام الشاعر ، و يشد خيوط النص كلها إليه ، فلا يسلم إلا البيتان الأول و الأخير كما ذُكِر ، و الشاعر في أثناء ذلك تأخذه سورة الفخر فيأتي بفنون منه ، بعد أن أنس في نفسه المختالة المزهوة المعتدة بماضيها و تاريخها ما من شأنه أن يقيم أود " فخرية " بديعة ، ويظهر اهتمام الشاعر بالمــــــــكان ، هنا واضحا ؛ وذلك من خلال تثبيت كل ذكرياته في الأمكنة ، وكأنه يتبرك به ، ويلتمس منه التزكية ، وخاصة ذكرياته التي جمعته بالحبيبة ، مثال ذلك قوله :"**أتنسين أيامنا باللوى** " و "**وأيامنا بذوي الأجفر** " و قوله " **ليالي نحن بذوي جوهر** " وقوله:"**قريبان مربعنا واحد** " . و التمسك بالمكان فضلا عن أنه يكشف تعلق الشاعر بمرحلة الشباب التي احتضنت سعادته ، فإنه يفضح أيضا تمسكه بالحياة ما دام التمسك بالشباب " **يعكس صورة من صور التمسك بالحياة ، فالحياة ليست مجرد**

[1] - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 100 – 101 .

أيام تتوالى ، و سنين تنقضي ، وإنما هي قدرة و ممارسة و مشروع ، ومحاولة لتحقيق ذلك المشروع ، و كأن على الإنسان أن يتحقق من أنه يعيش إذا كان قادرا على الفعل ، و لهذا كان جانب كبير من الشيوخ و العجزة لا يحيون الحياة الحقة أو الحياة التي يجب أن تكون " [1] . وبين الحياة التي كان يجب أن تكون ، و الحياة التي كانت ضيع الشاعر العذري استقراره و توازنه ، و افتقد سكينته و هدوءه . لقد و صل الشاعر العذري ليله بنهاره مفكرا ؛ فهو إما يحلم بحياة لم تُقَيَّض له و لم يُقَيَّض لها ، فدفع ضريبة ذلك الحلم خيبة مستمرة و فشلا متواصلا ، وإما يتذمر من حياة يعيشها لكنه لا يريدها ، و لا يتقبلها ، و كان ثمن ذلك يأس أفسد عليه حياته وضجر نغّص أيامه .

ولم تكن حدة انفعال الشاعر لتخف ، وما كانت وتيرة توتره لتهدأ لو لم يُقحَم المكان في حالتي الحلم و الرفض معا ، فيثبت الحلم في المكان محققا بذلك بعض الواقعية الفنية على الأقل ، ويعالج الرفض ببعض الآليات التي تنفي أسبابه ، أو تحوله إلى قبول و رضى ، كاستحضار الأطلال التي تقنع الذات الشاعرة بفلسفة التجاوز والتواصل مع الحاضر ، باستخراج الحياة من الموت ، وتقنعه بضرورة البناء على أنقاض المنسوف و المدمر ، وما دام الطلل مرتبطا زمنيا بالماضي ، وفنيا بالحاضر ورمزيا بالمستقبل ، فقد شكل محور عمليات التذكر ، و الحلم ، و التعايش وتواصل معه الشاعر فعلا و انفعالا و تفاعلا ، أي هدما وبناءً ، يأسا و رجاءً ، مساءلةً و فكرًا وحوارًا .

[1] - د / حسن عبد الجليل يوسف : " الإنسان و الزمان في الشعر الجاهلي " ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، د- ت ، ص : 111 .

2) المكان الحلم :

لا يخفى على أحد أن الشاعر كائن حالم بطبعه ، يأنس بالخيال أكثر من أنسه بالعقل ، و يشتغل على المتخيل أكثر من اشتغاله على الواقع ، ليس هروبا و ضعفا و لا جنونا و هلوسة ، لكن استجابة لروح الفن ، وتحقيقا لفلسفة الشعر التي ظل الشعراء على مر العصور يمكنون لها في الأفئدة و العقول ، و لقد أعطت هذه الفلسفة للشاعر الحق في أن يحلم ، ما دامت أحلامه تمت للواقع بصلة ؛ فالشاعر لم يأت بأحلامه من عالم آخر ، وكل ما في الأمر أنه قام بتفكيك صورة الواقع إلى أجزائها الصغرى ، ليعيد تشكيلها وفق هواه و بما يتسق مع نظرته الخاصة للحياة و الكون «[1]» .

وإذا و لجنا إلى عالم الشعر العذري ووجدنا الشعراء قد رسموا معالم أمكنة ، كل شيء يدل على انطوائها تحت طائلة الأحلام ، فلا ينبغي أن نفهم أنهم ضيّعوا حبل الحقيقة و الواقع ، وألغوا قوانين العقل و المنطق ، وتمسكوا بأهداب الحلم ، فقط من أجل أن يدعوا ملكة الابتكار ، ويظهروا قوة الخيال .

إنهم فعلوا ذلك ليفتتوا المكان المعيش تفتيتا ، و يحللونه ويصفونه و يرقعون شروخه ويداوون أمراضه ؛ ففي المقابلة بين الأضداد تتضح الغوامض ، و تتجلى الخبايا وتتبدى المكامن ، فيتشكل بين القصيدة الواقع نوع من المفارقة ، له أهميته البالغة في مجال الأدب حسب الدكتور(سامح الرواشدة) **" و للمفارقة أهمية لا تنكر في مجال الأدب ، حين تمنحنا فرصة التأمل فيما تقع عليه أعيننا ، أم يتنبه عليه إدراكنا مما يحيط بنا من مظاهر التناقض و التغاير ، فيدفعنا للتبصر به ، و البحث عن العلاقات التي تجمع عناصر المتشكل أمامنا ، و ما بينها من اتساق أو تنافر فالمفارقة تعطي فرصة لحضور المتضادات في سياق و احد ، فيبدو حسن أحدها بإزاء قبح الآخر أو يبدو قبح أحدهما بإزاء حسن الآخر ، و هذه ميزة من ميزات الفن الناجح ، كما تشي وجهة نظر (كلينث بروكس Cleanth Brooks) التي**

---

[1] - / عبد الإله الصائغ : الخطاب الإبداعي الجاهلي و الصورة الفنية ، م س ، ص : 33 .

تؤكد على أهمية التناقض باعتباره أساس اللغة الشاعرة " [1] ، وما دام الحلم يقابل الواقع ، فهو كفيل بأن يصححه و يعدله ، وما دام المكان المحلوم به ، يوازي المكان المرفوض ، فإنه يجلي أسباب رفضه ، و يمهد لنفيها ، و لئن كان ظاهر القصائد يفيد بأن غياب المرأة الحبيبة عن المكان ، هو الذي يرغب الشاعر عنه ، فإن لباطنها قولا آخر ، يتولى كل نص الإفصاح بنفسه .

يقول (قيس لبنى) :

تَكَــادُ بــِلادُ الّــلهِ يَا أُمَّ مَعْمَــرٍ بِمـَـا رَحُبَتْ يَــوْمًـا عَلَـــيَّ تَضيـــقُ «[2]»

ويقول أيضا :

لَعَمْرَكِ إِنـــي لأحـــِبُّ سَلْـــــعًا لِرُؤْيَتِهَــا ومِــنْ أَكْنَـــــافِ السَّلْـــعِ «[3]»

ويقول :

وفـــي الجيرَةِ الغَادينَ مِنْ بَطْنِ وَجْرَةٍ غَـــــزَالٌ غَضيـــضُ المُقْلَتَـــيْنِ رَبيـــــبُ

فَلاَ تَحْسَبِي أَنَّ الغَريبَ الـــذي نَـــأى ولكِنْ مَــــــنْ تَنْأَيْــنَ عَنــْهُ غَريـــــبُ «[4]»

يفاجئنا (قيس) بمفهوم مخالف للاغتراب ، إذا وافقه الناس عليه كان عليهم أن يكفوا عن الاعتقاد بان الغريب هو من نأى عن داره و أهله ، و يقتنعوا بان الحبيبة هي التي تحكم باغتراب الشاعر أو عدمه ، إذا جاورته ووصلته- وإن جفاه قومه و بعد عنه وطنه -، فهو في خير حال ، وأجمل مقام ، وآلف مكان ، وإن رحلت عنه وهجرته تاركة إياه بين قومه و عشيرته ، وفي بلاده ، فهو غريب وحيد ، وهكذا يبدو لنا مكان الحبيبة عند (قيس) هو بؤرة النور ، ومركز الثقل في حياته ، ومن ثمة فهو الأصل ، وهو الوطن ، وهو الانتماء . أما باقي الأمكنة فهي منافٍ ، لذلك فلا عجب أن نجده في البيت الأخير يعلن عن ولائه للمرأة ، ولمكان المرأة ، وبلا تحرج فمن يحب يفقد الانتماء إلا إلى المحبوب ، و المرأة هي الانتماء الوحيد و الأثير ليس بالنسبة لـ(قيس) وحده ، فهذه القناعة يشاركه فيها (جميل) الذي يقول :

[1] - د / سامح الرواشدة : " فضاءات الشعرية / دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل " ، المركز القومي للنشر ، الأردن، د – ت ، ص :14
[2] - قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص : 87 .
[3] - نفسه ، ص : 136 .
[4] - نفسه ، ص : 117 .

إذَا حَــلَّــتْ بِمِصرَ وحَــلَّ أَهْــلي بِيَثْــرِبَ بَــــيْنَ آطَــامٍ و لــوبِ
مُجَاوِرَةً بِمَسْكَنِهَا تَجيبًـــــــــا و مَا هيَ حيـــــنَ تَسْأَلُ مِنْ مُجيبِ
وَأَهْوى الأَرْضِ عِنْدي حَيْثُ حَلَّــتْ بِجَــدْبٍ فِي المَنَــازِلِ أَوْ خَصــيبِ «[1]»

ويقول أيضا :

يغورُ إذا غَــارَتْ فُــؤَادي وَإنْ تَكُــنْ بنَجْدٍ يَهُمُّ مِنِّــي الفُــؤادُ إلى نَجْــدِ
أَتَيَتُ بَني سَعْدٍ صَحيحًا مُسَلَّـــــمًــا وكَانَ سقَامُ القَلْبِ حُبُّ بَني سَعْــدِ«[2]»

ويقول :

فَــإِنْ يَــكُ جُثْمَاني بِأَرْضٍ سِــوَاكُــمُ فَــإِنَّ فُــؤَادي عِنْدَكَ الدَّهْرُ أَجْمَــعُ «[3]»

ويقول (المجنون) :

أرى كُلَّ أَرْضٍ دُسْتِ فيهَا وإنْ مَضَــتْ بِهَا حِجَجٌ يَزْدَادُ طيبًا تُرَابُهَــــــــا «[4]»

ويقول أيضا :

أَحُجَّاجُ بَيْتِ اللّــَــهِ فــي أيِّ هَـــوْدَجٍ وفي أيِّ خِدْرٍ مِنْ خُــدورِكُمْ قَلْبــي
أَيَبْقَى أســيرَ الحُبِّ فــي أرْضِ غُرْبــــَةٍ وحَاديكُمُ يَحْــدو بِقَلْبــيَ فِي الرَّكْبِ
ومُغْتَرِبٌ بالَمــرْجِ يَبْــكــي بشجـــــوه وقَدْ غَابَ عَنــْهُ الُمسْعِدونَ عَلَى الحُبِّ
إذَا مَا أَتَاهُ الرَّكْبُ مِنْ نَحْــوِ أَرْضِــــهِ تَنَفَّسَ يَسْتَشْــفي بِرَائِحَةِ الرَّكْـــبِ«[5]»

هذه الأبيات يجاوب بعضها بعضا ويردد آخرها صدى أولها ، فالجميع يتبرك بمكان الحبيبة ، ويعلن – زهوا وافتخارا – ولاءه له . ولما كانت المرأة تخضع لقانون **الرعي** الذي يحكم أهل الصحراء قاطبة ، فإن مكانها ، أو بالأحرى مناط أحلام الشاعر معرض للتغير و عدم الثبات ، فالشاعر العذري " **لا ينقل فؤاده حيث**

[1] - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 38 .
[2] - نفسه ، ص : 72 .
[3] - نفسه ، ص : 111 .
[4] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 32 .
[5] - نفسه ، ص : 40 .

شاء من الهوى " ، وإنما ينقله حيث شاءت المرأة التي يهواها ، وبهذا يكون مكان الحبيبة بالنسبة للشاعر العذري هو الأحق بأن يكون ذلك المكان المنتشر الأليف الذي حدثنا (غاستون باشلار) عنه ، وليس المكان الأول كما اعتقد هذا الأخير ، يقول غاستون باشلار **:" إنه لوضع غريب ، فالمكان الذي نحبه يرفض أن يبقى منغلقا بشكل دائم ، إنه يتوزع ، ويبدو وكأنه يتجه إلى مختلف الأماكن دون صعوبة ويتحرك نحو أزمنة أخرى ، وعلى مختلف مستويات الحلم و الذاكرة "[1] .**

ويحدث أحيانا أن يلتبس المكان الأليف بالمكان اللافظ ، ويصنعان بتداخلهما موقفا نفسيا يصعب فهمه ، لأنه قائم على التوتر و القلق ، وصراع الأهواء و الرغبات ففي وقت يدعي فيه بعض الشعراء أن مكان الصبا هو المكان الأثير لديهم ، والأكثر إغراءً وجاذبية ، نراهم في نص آخر ينقضون دعواهم ، وينقلون هواهم إلى مكان لا قبل لهم به ، لا لشيء إلا لأن الحبيبة واحدة من قاطنيه ، وكأننا نفهم من هذا أن الحبيبة هي التي تفجر جمالية المكان و تمنحه قيمته الرمزية و الجمالية ، وليس له قيمة في ذاته .

غير أن قراءة أخرى قد تبرئ ذمة هؤلاء الشعراء من هذا الاتهام ، مؤداها أن تعلق الشاعر بمكان المرأة ، وتلهفه على إدراكه هو في حقيقته محاولة للحاق بركب الحياة المنفتح على الزمن الآتي ،هو تطلع إلى المستقبل ، فالمكان ليس للذكرى فقط ، وإنما هو أيضا للحلم . إن الشاعر العذري ليس شاعرا نوستالجيا فحسب ، وإنما هو أيضا شاعر استشرافي ، وتحرره من ماضيه يعكس تعلقه بالحياة في فترات تجددها وتغيرها ، وحينما يقابل بين " الجثمان " الذي خص به الاستعمال العرفي الأموات والقلب الذي يرمز للحياة ، فإنه يقابل أيضا بين موت الماضي وانبعاث زمن جديد هو من نصيب المستقبل ، فالماضي سكون ، و المستقبل حركة و الشاعر يهوى الحركة وإن كانت تفضي أيضا إلى الموت ، ذلك أن طاحونة الزمن حين تدور فإنها تطحن عمر الإنسان ، وتحيله هشيما تذروه رياح التغيير و التجديد ، لكن شتان بين موت السكون وموت الحركة ، موت السكون امحاء و تعفية ، وموت الحركة تجدد

[1] - غاستون باشلار : " جماليات المكان " ، م س ، ص : 72 .

وتناسل . موت السكون انتهاء و تعفية ، وموت الحركة استمرار ، و انبعاث وتواصل مع الذات ، ومع الآخر ، مع الماضي من خلال الذكرى ، ومع الحاضر من خلال الفعل و التفاعل ، ومع المستقبل من خلال الحلم ، كل هذا يتم في **فضاء** يجمع الزمان و المكان و الذات الشاعرة و المجتمع ، وما أكثر ما تتصاقب هذه العناصر جميعها في النصوص العذرية ، وهذه بعض منها . يقول(المجنون) :

فَيَا لَيْتَ لَيْلى وافَقَتْ كُلَّ حِجّةً قَضَاءً عَلَى لَيْلى وأنّي رَفيقُهَا

فَتَجْمَعُنَا منْ نَخْلَتَيْنِ ثَنَيّةٌ يَغُضُ بِأَعْضَاءِ المَطَيِّ طَريقُهَا

فَأَلْقَاكِ عِنْدَ الرُّكْنِ أوْ جَانِبِ الصَّفَا ويَشْغَلُ عَنّا أَهْلُ مَكَّةَ سوقُهَا

فأُنْشِدُهَا أنْ تَجْزيَ الهَوْنَ و الهَوَى وتَمْنَحُ نَفْسًا طَالَ مَطْلاً حقوقُهَا »[1]«

ويقول (جميل) :

أَلا لَيْتَ شِعْري هَلْ أبيتَنَّ لَيْلَةً بِأبْطَحَ فَيّاحٍ بِأَسْفَلِهِ نَخْلُ

يَفوحُ عَلَيْنَا المِسْكُ مِنْهُ وإنَّمَا بِهِ المِسْكُ إنْ جَرَتْ بِهِ نَيْلُهَا جُمْلُ »[2]«

و يقول أيضا :

ألاَ لَيْتَ شِعْري هلْ أَبيتَنَّ لَيْلَةً بوَادي القُرى إنّي إذن لَسَعيدُ

وهَلْ أَلْقَينَّ سُعْدى مِنَ الدَّهْرِ مَرَّةً ومَا رَثَّ مِنْ حَبْلِ الصّفَاءِ جَديدُ

وقَدْ تَلْتَقي الَهْواءُ مِنْ بَعْدِ يَأْسَةٍ وقَدْ تُطْلَبُ الحَاجاتُ وهْيَ بَعيدُ

وهَلْ أَزْجُرَنَّ حَرْفًا عَلاةِ شَمِلّةٍ بخَرقٍ تُبَاريهَا سوَاهُمُ قُودُ

عَلَى ظَهْرِ مَرْهوبٍ كَأَنَّ نُشوزَهُ إذَا جَارَ هُلاّكُ الطّرِيقِ وفُودُ »[3]«

لقد كشفت أداة التمني " ليت " التي أجمعت النصوص على الاستهلال بها عن ذوات مفعمة بالأمل ، و بالرغبة في التجدد و التواصل ، و الاستمرار ، والانفتاح على

[1] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 144 – 145 .
[2] - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 152 .
[3] - نفسه ، ص : 66 – 67 .

الحياة في أيام بهجتها ، و نضارتها ، و خصوبتها ، أما حرفا الاستفتاح (ألا / يا) اللذان سبقا أداة التمني ، فهما يوازيان الزمن الفيزيائي الذي يفصل تلك الذوات عن أمانيها ، يفصلان حاضرها عن مستقبلها الذي يلوح في الأفق بوجه وضيء المحيا مشرق ، زاده **فضاء** الحج الذي أطر النص الأول رهبة ، وجلالا ، وقدسية ومصداقية . فتعلق الشاعر بالديني يعكس روحا مؤمنة ، واثقة في خالقها ، وفيما يخفيه القدر لها .

وقبل أن يقترح (المجنون) البقاع المقدسة مكانا للقاء ، كان قد استحضر المطية وأشار إلى الطريق ، وإلى النخلتين ، صانعا بذلك ديكورا طبيعيا كان من شأنه أن وفر للحلم جانبا من الحقيقة ، فالتفاصيل الواقعية التي أضافها الشاعر للمشهد جعلت اللقاء أمرا واقعا ، غير مشكوك في انتسابه إلى حقل المتخيل أو المحلوم به .

وإذا كان (المجنون) قد تفنن في تأثيث مكان اللقاء المرتجى، فإن (جميلا) جاراه في ذلك ، لكنه كان أكثر رومانسية و احترافية ذلك أنه ضمخ المكان بروائح المسك عاكسا بذلك روحا متفائلة موفورة الإحساس بالجمال ، رامزا في الحين نفسه إلى عذوبة الحياة و فتنتها ،**" وجود المرأة في المكان يضفي على المكان خلودا و جمالا و ألوانا جميلة ، و ينشر الروائح الطيبة "** [1] ، خاصة عندما يضيف في النص الموالي عنصري " الجمل " و " النخلة " عَلَمي البيئة الصحراوية الشامخين ، في وجودهما تزدهي الحياة ، و تستقر النفوس ، وتنتشي بمشاعر القوة و العنفوان والشموخ ، وإذا انضم الليل إلى هذه المنظومة الرمزية ، كان ليل سكينة و طمأنينة لا ليل هموم ووساوس ، أما الطريق الوعر الذي تصور الشاعر نفسه يطويه طيا على ظهر ناقة تطيش قوة و عنفوانا ، وتخرق الأرض خرقا ، فهي تتمة لتلك اللوحة **الرعوية** التي رسمها الشاعر و التي تعبر عن وفاء الشاعر العذري لبيئته وبره بها وكأنه فعلا استشعر أمومتها ، فراح يتمثلها في كل إبداعاته ، ويستعير عناصرها للتعبير عن أفكاره ، ورؤاه ، وأحلامه التي لفرط اتصالها بالواقع ما عادت أحلاما غدت أقرب ما تكون إلى الحقيقة ، وذلك بالتحديد ما وضع الشاعر العذري و العربي

---

[1] - د / عبد الحميد جيدة : مقدمة لقصيدة الغزل العربية ، م س ، 78 .

عموما في خانة الشاعر الواقعي بامتياز ، لأنه وهو في الصحراء لا يتغنى بالبحر ولا يصوره ، وهو يسير في طريق وعر المسالك معقد الدروب ، لا يتخيل نفسه منسرحا في طريق سهل معبد ، وهو يعالج في ليل الصحراء البهيم لسعات البرد ، لا يحدثنا عن ليل سامر أذهبت وحشته صحبة الرفقاء و الخلان ، ولا عن نهار طلق النسيم ، عليل الهواء ، تنعم فيه القوافل و الركبان ، ومن هنا يمكننا القول أن الشاعر العربي مقتصد حتى في أحلامه ، بشكل يدعو إلى الإشفاق حينا ، وإلى الإعجاب حينا آخر ؛ إعجاب بذلك العقل الكبير ، و الصدر الرحب الذي وسع الصحراء – على شساعتها – واستأنس بها ، وآثر العيش فيها على الرغم مما تحتمله من أهوال ومخاطر ، ففي **فضاء** الموت صنع الشاعر العربي الحياة ، في قلب بيئة خشنة صعبة كل شيء فيها يشق النفس ، ويضني القلب ، ويسيل العرق ، خلق فسحة للسكينة وللاستقرار و للسعادة ، إذا أعجزته مستيقظا انقادت له حالما ، وإذا ضاقت بأحلامه الأرض ، فز بها إلى ما وراء الأرض و السماء ، أين يجد ثمة عالما ميتافيزيقيا ليس من طينة العالمين السابقين ، نقصد عالم الذكريات ، و عالم الأحلام .

3) المكان الميتافيزيقا :

يقول المجنون :

فَلَو تَلْتَقي أَرْوَاحُنَا بَعْـدَ مـَوْتـِنَا ومـِنْ دونِ رَمْسَيْنَـا مِنَ الأَرْضِ مَنْكَبُ

لَظَلَّ صَدى رَمْسي وإنْ كُنْتِ رِمَّةً لِصَـوْتِ صَدى لَيْلى يَهشُّ ويُطْـرَبُ «[1]»

ويقول أيضا :

أَلا لَيْتَ لَحْـدَكِ كَـانَ لَحْـدي إِذَا ضَمَّتْ جَنَائِـزَنَا اللّـُحـودُ «[2]»

ويقول :

تَعَلَّقَ روحي روحَهَا قَبْلَ خَلْقِنَـا ومِنْ بَعْـدِ أنْ كُنَّا نِطَاقًـا وفِي المَهْـدِ

فَعاشَ كَما عِشْنَا فَأَصبَحَ نَامِيـًا ولَيْسَ وإنْ مِتْنَا بِمُنْقَصِـفِ العَهْـدِ

[1] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 17 .
[2] - نفسه ، ص : 62 .

ولَكِنـــَّهُ بَاقٍ عَلى كُـــلِّ حَالَـــةٍ وزَائِرُنَـــا في ظُلْمـــَةِ القَبْرِ و اللَّحْـــدِ «[1]»

ويقول:

ويَـــا ليْتَنَـــــا نَحْيَا جمِيعًا وليْتَنـــا نَصيرُ إذَا مِتْنـــَا ضَجيعَيـــْنِ فِي قَبْـــرِ

ضَجَيعيْنِ فِي قَبْرٍ عَنِ النَّاسِ مَعْزَلٍ ونُقْرَنُ يَوْمَ البَعْثِ و الحَشْرِ و النَّشْـــرِ«[2]»

ويقول (جميل) في هذا المعنى :

أَلا لَيْتَنَـــا نَحْيَا جَميعًـــا فإنْ نَمُتْ يُوَافـــى لَدى المَوْتى ضريحي ضَرِيحُهَا

أَظَلُ نَهَاري لاَ أَرَاهَا وتَلْتَـــقـــــي مَعَ اللَّيْلِ روحي فِي المَنَامِ وروحُـــهَا

فَمَا أَنَا فِي طولِ الحَيـــاةِ بِرَاغِـــبٍ إذَا قيلَ قَدْ سوّى عَلَيْهَا صَفيحُـــهـــَا «[3]»

ويقول :

أُقَـــــلِّبُ طَرْفِي فِي السَّمـــــَاءِ لَعَلَّهُ يُـــوافِقُ طَرْفِي طَرْفَهَـــا حينَ تَنْظُـــــرُ«[4]»

ويقول :

يَهْوَاكِ مَا عِشْتُ الفُؤَادُ فَإنْ أَمُـــتْ يَتْبعْ صداَيَ صَدَاكِ بَيْنَ الأَقْبُـــــــــرِ«[5]»

تكاد هذه النصوص أن تكون نصا تناصيا مكرورا ، تمثل لفظة " القبر" قاسما مشتركا يوحد بينها ، و يوجهها وجهة تأويلية واحدة ، تنصرف رأسا إلى تلك الحياة الجديدة التي سيكون القبر منطلقا لها ، إنها حياة ما بعد الموت مع حب من نوع آخر . حياة و حب يطّرحان الجسد جانبا ، و ينشدان الروح ، إننا أمام مفهوم للعشق لا يؤمن به إلا العذريون من الشعراء بلغ أعلى مستويات الروحانية و المثالية ؛ ففي مستوى العشق العذري ، يترسخ الإيمان بخلود الروح ، و بفناء الجسد ، لأن الجسد حينئذ سوف لن يكون أرقى من فريسة تتناهب عليها النواهش و الطفيليات الأرضية وتتجاسر عليها أضعف المخلوقات على هذه البسيطة ، سيتحد الجسد بعد زمن مع

[1] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 70 .
[2] - نفسه ، ص : 109 .
[3] -جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 51 .
[4] - نفسه : 90 .
[5] - نفسه ، ص : 103 .

تراب الأرض ، و سيكون ذلك الاتحاد بمثابة العودة إلى الأصل الترابي له ، وعلى هذه الفكرة قامت فلسفة النص الأول . ومضمون الأبيات اللاحقة لا يعدو أن يكون تحليقا و طوافا حول هذه الفكرة. وحينما ينزع الشاعر العذري إلى تخليد الروح، فإنه يعلن – ضمنا- رفضه للموت ، إنه بمعنى آخر يخلد الإنسان ، كما يخلد أحاسيسه النبيلة .

J # + -V \

الفضاء الرعوي في الشعر العذري وجدلية الأنا و الآخر

1. الأنا و المرأة :
   - المرأة الأم .
   - المرأة الحبيبة .
   - المرأة المثال .
2. الأنا و المجتمع .
3. الأنا و الثابت .

- لو لم يحو ديوان الشعر العربي بين دفتيه غير قسم واحد يصحُّ وسْمُه بالشعر المأزوم لكان هذا القسم هو الشعر العذري ، ولو بُحِث عن شعر وُظِّفَت فيه المرأة لأغراض رمزية تضليلية ، أكثر منها غزلية جمالية، لغُمِز – بلا تحفظ – إلى الشعر العذري. فـ" **العذرية هي الوجع المأزوم** " [1] ، وهي الصوت المبحوح الذي أريد خنقه لأنه يقلق الجماعة ، و يخلط أوراقها ، ولا يعبأ بقوانينها الصارمة و الجائرة في كثير من الأحيان .

لقد وجد الشاعر العذري الذي ظُنَّ – تعسفا و سطحية– أنه نَذَر شعره للتغني بالمرأة و ترتيل آيات الحمد و الثناء على جمالها الروحي والجسدي ، والتشكي من فقدانها ، في روح الغزل قابلية عظيمة لتغطية مساحة روحه البدوي الصحراوي واحتواء نفسه المأزومة ، التي ما فتئت تلح عليه لأجل إعادة بنائها، و صياغة موقفها من الحياة عن طريق الشعر؛ إذ الشعر- في جوهره – ليس سوى لعبة لغوية هادفة مسخَّرة لإعادة بناء الإنسان من الداخل . فالذات الشاعرة هي ذات قلقة مأزومة تحاول مذ تبعث في مهد الإبداع صبية ، إلى أن يستوي عودها وتقوى شوكتها،أن تأتي بصياغة جديدة للعالم«[2]»، مسترفدة في ذلك كل المعطيات التي يمدها بها شرطها التاريخي ، والاجتماعي ، و الفني ، مستفيدة في الآن نفسه من بعدها الثالث (الذاكرة الفردية و الجمعية) ، وإذ استجاب الشاعر العذري لنداء النفس هذا استدعى عناصر من **فضائه الرعوي** ، و أثث بها المسافة بينه و بين الآخر الذي دخل معه في علاقة جدلية ، كان لها الفضل في صناعة إيجابية الفعل الشعري والموقف الإنساني و الوجودي الذي عبر عنه الخطاب . فالإيجابية قيمة لا تتعين إلا بوجود الآخر، والآخر هو الذي يموقِع الأنا في نقطة ما من المسار الكينوني والكوني كينوني بالنسبة لبني جنسه من الأحياء ، ولتكن " ال " التعريف هنا منصرفة للدلالة على عنصر المرأة ، وعنصر المجتمع . و الكوني بالنسبة لما هو خارج عن حقل التغير والتطور، وملتحق بدائرة الثابت ، وهو – عند الشاعر العذري – الدين الإسلامي بوصفه معطى موضوعيا و متعاليا ، كان له دور بارز في تشكيل الروح

---

[1] - د / يوسف اليوسف :" الغزل العذري " ، م س ، ص : 33 .
[2] - د/ محمد حماسة عبد اللطيف :" اللغة و بناء الشعر" ، م س ، ص : 242 .

العذرية«[1]» ، وتوجيه المخيال الشعري لأولئك الشعراء ، تلك الوجهة التي تفردوا فيها ، فصاروا – في التراث العربي – قطبا بارزا ، ناقشوا قضية " الحب " ، من غير أن يؤذوا – إلا لماما – الضمائر النقية و السرائر الورعة ، الأمر الذي شجع الدكتور (شكري فيصل) على القول **:" والعذريون هم هؤلاء الذين رعاهم الجمال ، وأغرتهم اللذائذ، وثارت في نفوسهم الشهوات ، وانصرفوا عن هذه اللذائد وتحصنوا بالعفة، ولذلك لم يخشوا أن يعبروا عن عوا فهم هذه ما دامت البراءة تكسوها و العفة تملؤها ، فانطلقوا يغنون عواطفهم ، وينشدون آلامهم و آمالهم** "[2].

1) الأنا و المرأة :

ـ لئن عُدَّ وصف المرأة في القصيدة العذرية ببؤرة الوجع جانبا من الحقيقة لا يحسن التعالي عليه في تعمق النصوص الأدبية – على اعتبار أن حؤول أسباب موضوعية لا يهتم البحث بها إلا من حيث إنها معطى له حضور مرموز له في النص دون امتلاك الشاعر المرأة التي أرادها لها زوجة – فإنه ليس الحقيقـــــــة كلها ؛ ذلك أن الشاعر العذري تعاطى مع المرأة على مستويات عدة، تجاوزت كونها طرفا ثانيا مكملا له في إطار علاقة حب، يُتأمَّل أن تكتسب مشروعيتها عن طريق الزواج . والتتبع المتعمق لمحور المرأة في القصيدة العذرية ، يفضي إلى رصد ثلاث صور للمرأة تحركت في إطارها مخيلة الشاعر العذري ؛ أو أفضى إليها فعل القراءة ما دام هذا الفعل لم يعد نجاحه موقوفا على مدى مطابقته لمقصدية المبدع فكما يقول الدكتور (محمد عبد الله الغدامي) " **...متى كان قصد المؤلف هدفا للقارئ أو مرتكزا للقراءة أو شرطا للتفسير ...** " [3] . و تتمثل المحاور المذكورة في:

---

[1] - د / طه حسين : حديث الأربعاء ، م س ، ص : 220 .
[2] - د/ شكري فيصل : " تطور الغزل من الجاهلية إلى الإسلام " ، م س ، ص: 289 .
[3] - د / عبد الله محمد الغدامي : " تأنيث القصيدة و القارئ المختلف " ، ص : 188 .

- **المرأة / الأم :**

لم يحدث الشاعر العذري بدعا عندما قرن بعض صور المرأة بفكرة الأمومة ؛ فنموذج المرأة (الأم) متأصل **"عن نموذج إنساني أعلى للربات الأمهات منذ(عشتار) عند البابليين، و(عشتروت) عند الفينيقيين، و(أفروديت) عند الإغريق، و(فينوس) عند الرومان "[1].** أما عند العرب الجاهليين ، فيمكن اعتبار بيت امرئ القيس الذي يقول فيه :

تَصُــدُّ و ُتبْدي عَنْ أَسيـــلٍ و تَــّتقي بَناظِــرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرِةَ مُطْفِــلِ «[2]»

بادرة تأسيسية أصّل بها(امرؤ القيس) لنموذج المرأة الأم في الشعر العربي، في مقابل المرأة الحبيبة ،التي لم تكد قصيدة من القصائد الجاهلية تخلو منها، مما هيأ محور المرأة لاستقطاب المزيد من الدلالات الرمزية ، والتي يقف عندها القارئ بعد سبره لأغوار النصوص .

وإذا كان الشاعر العذري قد سُبق إلى توظيف الجانب الأمومي للمرأة في نصوصه، فإنه لم يُضارَع في ابتداع صور أمومية، استقاها من عالم الحيوان مُحدِثا بذلك انحرافا بارعا، أسهم بقسط وافر في زيادة حظ نصوصه من الجمالية اللغوية و التصويرية ، كما أنه عمد – بذكاء و خبث فني – إلى تمرير بعض نسائم الأمومة عبر ثقب الكنى المنبثة هنا و هناك في قصائده ؛ حيث زحزح الاسم الحقيقي لمحبوبته من متن القصيدة ، و أثبت مكانه كنيتها ، و التي يُرجَّح أن تكون من وضعه هو، وليس من وضع غيره ، ليومئ بها إلى غاية في نفسه لا تنكشف إلا بإعمال البصر في ظاهر القصيدة ، وإجالة الفكر في باطنها **"فالنص الشعري عالم مجهول غوره ، صعب مرتقاه ، لأنه يتشكل من مواضعات لغوية قلما تبتغي الإفصاح عن المكنونات المكونة لها ، إفصاحا مباشرا ، إنها – في واقع حالها – بحاجة غلى فك رموزها من خلال العبور**

---

[1] - د / عبد الله الفيفي : " مفاتيح القصيدة الجاهلية " ، م س ، ص : 89 .
[2] - القرشي (أبو زيد) :" جمهرة أشعار العرب " ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر للطبع و النشر ، القاهـــــرة د - ت ، ص : 144 .

داخل أبعادها الخلفية التي تخفيها تشكيلاتها ، أو علاقاتها الجوانية بكل ما يرتبط بهذه العلاقات من خطوط عامة و خاصة " [1] ، و قد أفضى العبور إلى داخل الأبعاد الخلفية التي تخفيها تلك التشكيلات المكونة للحمة النص العذري إلى الميل إلى الاعتقاد بان الكنى الموزعة على آماد النص العذري ، إن هي إلا مطايا لغوية كان على الشاعر أن يركبها ، إذا أراد أن يلقي معانيه في روع المتلقي من غير أن يسلك سبيل الحقيقة المباشرة .

و قبل التعرض لهذه النماذج المتضمنة لمعادلات موضوعية حيوانية لصورة الأم البشرية ، وكذا استنطاق الكنى الموظفة في القصائد ، نورد نموذجا تعاطى فيه صاحبه (مجنون ليلى) مع فكرة الأمومة دونما لجوء إلى أيٍّ من هذين القناعين الرمزيين ، يقول (المجنون) :

**وَتَنْهَشُني مِنْ حُبِّ لَيْلى نَواهِشٌ		لَهُنَّ حَرِيقٌ في الفُؤَادِ عَظِيمُ**

**إلى اللهِ أَشْكو حُبَّ لَيْلى كَمَا شَكَا		إِلَى اللهِ فَقْدَ الوالدينِ يتيمُ**

**يَتيمٌ جَفَاهُ الأَقْربونَ فَعَظْمُهُ		ضَعيفٌ و حُبُّ الوَالِدينِ قَديمُ**

**وإنَّ زَمَانًا فَرَّقَ الدَّهْرُ بَيْنَنَا		وبَيْنَكِ يَا لَيْلى فَذَاكَ ذَمِيمُ «[2]»**

يلاحظ أن معجم الأبيات اللغوي منصرف إلى فضاءين؛ **الفضاء** الأول، هو فضاء الأسرة الممثل بملفوظات : [الوالدين - يتيم - الأقربون] . و**الفضاء** الثاني، يتسع ليكتنف **الفضاء** الصحراوي ، الذي استدعى ممثلاه المتلائمان صوتيا و دلاليا [تنهشني – نواهش] ، معاني الفزع والرعب ؛ فالنواهش هي الأفاعي، وهي عضو قار في فضاء الصحراء الموحشة، وعنصر ثابت الفعالية في صناعة صورتها المفزعة . و الحب حينما تستحيل هناءته وميعته إلى ما يشبه ما تنفثه الأفاعي من سموم مميتة، يغدو عدمه أجدى للشاعر من وجوده، ما دام لا يعود عليه بغير الألم والأسى . وإذا تساءلنا عن علاقة الأسرة بالصحراء

[1] - د / عبد القادر الرباعي : " في تشكيل الخطاب النقدي / مقاربات منهجية معاصرة " ، الأهلية للنشر و التوزيع ، عمان ، ط 1 1998 ، ص : 07 .
[2] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 168 .

وجدنا العلاقة بينهما وثيقة ؛ فكلاهما يرمز إلى انتماء الشاعر ، ولكنه انتماء يوحي بالعذاب ، ويبعث على الشجن ، أكثر مما هو مجذر للهوية ؛ فالأسرة ناقصة الأعضاء ، و أمرٌ ما في الأمر، أن النقص طال أهم ركنين فيها ، وهما الوالدان. مما يلقي على هوية الشاعر ورؤيته لنفسه غشاوة ؛ فالوالدان يرمزان إلى الأصل ، وإلى الجذور . وعندما ينتفيان في حياة الشاعر، يداخله بعض الشك في هويته ، خاصة عندما يجافيه الأقربون ، و يتنكرون له ، كما حدث مع (المجنون) . أما الصحراء فهي مكان وجود الشاعر الأول ، و المكان الأول – كما هو معلوم – ركن ركين في تأصيل الهوية، وتأكيدها، وعندما ينتقل المرء عنه لسبب من الأسباب ، يبقى فكره متشبثا به ، على أنه ثابت من ثوابته وواحد من مقومات شخصيته ، إنه - كما يقول (الشاعر عز الدين لمناصرة) - **"يبقى دائما قابلا للبقاء كنواة مركزية نرحل بعيدا ثم نتمحور حولها ."**[1] ويكفي هنا أن نشير إلى ظاهرة نسبة الأشخاص إلى أماكن ولادتهم فتصير تلك النسب علما لهم تغطي على أسمائهم الحقيقية ، وفي هذا ما يشي بأهمية المكان الأصلي أو مكان الطفولة ، كما يسميه الشاعر(عز الدين لمناصرة) في تشكيل هوية الإنسان ، و شخصيته ، و دوره في صياغة نظرته إلى الأشياء و الكون وتحديد طبيعة علاقاته مع الآخر كائنا من كان هذا الآخر أو ما كان ،لأن المسألة – مثلما يرى (الشاعر عز الدين لمناصرة) - شاعرية و ليست شيئا آخر، يقول في هذا المعنى : **" فالإنسان عموما لا يثق إلا بالطفولة ، لأنها ترتبط بالمكان الأول لأنه المكان الوحيد الموثوق ، و قد لا يكون في الواقع موثوقا ، بل قد يكون قاسيا في الواقع ، لكن الإنسان يميل إلى اللجوء إلى المكان تهربا من قسوة الحاضر ، فالمسألة شاعرية تتعلق بكيمياء الجسد و الروح "** [2] .

ونحن إذ نذكر هذا، إنما نريد أن نلج البنية العميقة للنص من هذا الباب الذاتي المنفتح على الآخر ، و الآخر هنا هو الأم المرموز لها بالصحراء ، فالصحراء أم لأنها المكان الأول والأصلي للشاعر، و لكنها أم قاسية ، أنكرَت ابنها و طردته

[1] - الشاعر عز الدين لمناصرة : " شاعرية التاريخ و الأمكنة " (حوارات) ، م س ، ص : 655 .
[2] - نفسه ، ص : 655 .

بجدبها و محلها ، عزَّ عليها أن ترضعه حليبها ، فانصرف عنها باحثا عن حليب يبقي عليه حيًّا عند أمهات الآخرين ، لكنه إذ و جده عافه كما عاف النبي (موسى) عليه السلام حليب أمهات الدنيا ، و لم يستسغ إلا حليب أمه الحقيقية الذي أعاد إليه الحياة ، ومنحه القوة لمواجهة نكباتها.- قال تعالى ﴿ **إِذْ تَمْشِي أُخْتُكَ فَتَقُولُ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَى مَنْ يَكْفُلُهُ ، فَرَجَعْنَاكَ إِلَى أُمِّكَ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا و لا تَحزَنَ ، و قَتَلَتَ نَفْسًا فَنَجَّيْنَاكَ مِنَ الغَمِّ و فَتَنَّاكَ فُتونًا ، فَلَبِثْتَ سنينَ في أهْلِ مَدْيَنَ ثُمَّ جِئْتَ عَلَى قَدَرٍيَا مُوسَى** ﴾ «[1]»- . أما الشاعر فقد ظل تائها يتيما لأن أمه لم تستعده ، و استمرت على تنكرها له ، و مع ذلك فإن الشاعر – بقلبه الكبير – تحرَّج من أن يحقد عليها ، أو ينحى باللائمة عليها في ابتعاده عنها وألصق التهمة بالدهر ونعته بالقبح ، و بالذمامة ، وكانت تلك محاولة ذكية ولبقة توخَّى الشاعر من ورائها استمالتها و امتلاك قلبها ، لأنه لا يستطيع العيش في منأى عنها .

وهكذا استطاع الشاعر أن يمتاح من لوحة الصحراء رموزا ، مرر منها بعض النفثات الرؤيوية التي كانت تجول في فكره .

ولوحة الصحراء التي نقلها الشاعر العذري ، ليست هواجر، و نواهش ووحوش وحسب . فنحن لا نعدم فيها فسحة للحياة ، ومراتع للغزلان ، و النعاج ، والطير والإبل ، و البقر اتخذها الشاعر بوقا ، نفخ فيه بعضا من الأفكار التي كونها عن مسألة الأمومة ، وما ترمي إليه من رموز . ومن النصوص التي تترجم ذلك قول (جميل) :

أَعَاذِلَتِي فيهَا لَكِ الوَيْلُ أَقْصِرِي ... مِنَ الَّلوْمِ عَنِّي اليَوْمِ أَنْتِ فِدَاؤُهَا

فَمَا ظِبْيَةٌ أَدْمَاءُ لاحِقَةُ الحَشَا ... بصَحْرَاءِ قَوٍّ أَفْرَدَتْهَا ظِبَاؤُهَا

تُرَاعي قَليلاً ثَمَّ تَحْنو إلَى طَلاَ ... إِذَا مَا دَعَتْهُ و الُبغَامُ دُعَاؤُهَا

---

[1] - سورة : " طه " ، الآية : 40 .

بِأَحْسَنَ مِنْهَا مــُقْلَةً و مــُقَلــَّدًا إذَا جُلِيَتْ لا يُسْتَطاعُ اجْتِلاؤُهَـــا»[1]

تنبجس رؤية القصيدة من اللفظ الاستهلالي " أعاذلتي "، الذي يوحي بوجود رقابة اجتماعية تصادر أفكار الشاعر ، وتحاسبه حتى على مشاعره ، فتنكرها عليه. وفعل الرقابة يومئ إلى وجود هيئة اجتماعية تضطلع بشؤون مراقبة الأفراد بغية الحفاظ على الأعراف . مما يعني القضاء على الحريات الشخصية . لكن الشاعر ـ باعتباره كائنا متحررا بطبعه ، يشتغل على المتخيل، و يهفو إلى التجاوز، وإلى الانعتاق المعنوي و الجسدي ، ومجانبةً للصدام مع المجتمع- ينزاح إلى عالم آخر؛ عالم الحيوان كي يمارس حريته من غير مصادرة أومراقبة سالكا بذلك سبيل الرمز والإيماء ، الذي التذ الشعراء بسلوكه ، ووجدوا فيه الملاذ الآمن من العيون ، ومن السيوف ، مؤكدا في الحين نفسه الحقيقة التي قدمها الدكتور(يوسف اليوسف) في قوله : **" أهم الحقائق الاجتماعية المتعلقة بالإنسان حقيقتان : أولاهما أنه قابل للتكيف مع أي شرط خارجي تقريبا وثانيهما أنه يرد الفعل ضد كل ما يقلق طبيعته الأصلية ، هذا ما يؤكده علماء النفس ، و ما من إنتاج فني في الثقافة العربية يبدي الإنسان حاملا لهذه الهوية المتعارضة في ثنائيتها (التكيف مع القمع و رد الفعل ضده كالشعر العذري " [2]**

ومن هذا الموقع (عالم الحيوان) أثار الشاعر مشكلة قديمة جديدة أزلية أبدية ، هي مشكلة الحرية التي أعيت ذوي العقول والقرائح ، و شغلتهم مذْ كفَّ العقل عن البرِّ بالفطرة ، وأخَذ سبيله إلى التفكير الحر . وحيثما افتقد (جميل) هذه القيمة في **الفضاء** الإنساني ، التمسها في **الفضاء** الحيواني ، ففوجئ بانفلاتها منه ثمة أيضا ! ، لكن كيف عبر عن هذا المعنى ؟. لاشك أن صورة الظبية المفردة التي امتنعت عن اللحاق بترائبها، هي ليست صورة بريئة نقلها الشاعر على سبيل الإبلاغية الجمالية. إنها شفرة لغوية تقرئ من يفك طلاسمها سطورا من الكلمات- و **" الكلمات في الشعر حساسة و مشحونة و مكثفة و ذات أبعاد ، و ينبغي أن**

[1] - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 25 .
[2] - يوسف اليوسف :" الغزل العذري " ، م س ، ص : 28 .

لا نفسرها أو نقصرها على بعد واحد من أبعاد لدلالتها " [1] - و تلك المعاني التي تتقيأ تحت ظلال الكلمات المشكلة لبنية النص ، تنتسب كلها إلى حقل دلالي واحد ملغوم بأنواع من القيود والأغلال لا تنتهي ، فما الذي تعنيه ملازمة الظبية لمكان واحد ،على ميلها الفطري – ككل مخلوق – إلى الانسراح في أرض الله الواسعة غير أنها مقيدة ؟، و الآسر هنا هو ولدها ، وبهذا يكشف الشاعر- في مرارة – لعبة الحياة ، ويؤكد بكلمات قلائل حقيقة كبيرة مؤداها: أن العالم لا يعدو أن يكون ميدانا فسيحا يمشي فيه مجموعة من الرهائن ، وفعل العيش ، ليس سوى شاهد على عملية تبادل للأسرى ، يتولاها مثلث الكبار، هم الزمن، والطبيعة ، والمجتمع . فالشاعر مأسور ، وآسرته الحبيبة، والمجتمع بتقاليده ، و الزمن بماضيه . والحبيبة مأسورة ، وآسرها المجتمع من جهة وطفلها الذي يرمز إلى مسؤولياتها بوصفها أمًّا من جهة ثانية«[2]» ، و المجتمع هو في يد من هو أقوى منه ، تأسره التقاليد الذي وضعها هو، لكنها – وهذه مفارقة عجيبة – أصبحت تتحكم فيه ، فكأن الإنسان هو الذي يخلق جلاده ويهيئ له أسباب امتلاكه . أما الطبيعة فهي فوق هذه الأطراف جميعا ، تسيِّرها كيفما شاءت، لأنها أم الجميع ، ومرجع كل شيء في حياة الشاعر العذري . وهكذا انتقل الشاعر العذري من فكرة الأمومة في أصغر صورها ومعانيها ؛ (الطلا- الظبية) إلى الأمومة الأصل ، أمومة الطبيعة، وبنوة الإنسان (المطلق) ، ليؤكد سيطرتها عليه سيطرة لا تخلو من حس أمومي رحيم تشي به مفردتا : " العين " و" المقلد " ، اللتان تنمان عن ذائقة فنية متميزة صدر عنها (جميل) في هذه الأبيات . فالعين و المقلد أو (الجيد) ، لفظتان قابلتان لأنْ تُشحَنا بمعنيين مختلفين ، لكنهما ينسجمان مع سياق الأمومة الذي نحن فيه ، كما يتلاءمان مع الغرض الغزلي الظاهر ، و الذي ذكرنا أنه قناع لفكرة الأمومة ففضلا عن كونهما معياريْن أصيليْن في سلم التقييم الجمالي عند الشاعر

[1] - د / محمد حماسة عبد اللطيف :" الإبداع الموازي " ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، 2001 ، ص : 109 .
[2] - د / ثناء أنس الوجود :" تجليات الطبيعة و الحيوان في الشعر الأموي "، م س ، ص :36 .

العربي«[1]» ، فإنهما يخدمان- بامتياز- مسألة الرقابة ، و فكرة القيد ؛ ذلك أن وسيلة الرقابة هي العين ، و رمزية القيد، تتجه رأسا إلى فكرة الأسر ، فالأغلال عادة تسلَّط على الأطراف و العنق، و إذا ما أريد التنكيل بالأسير علّق من عنقه . أما مسألة الأمومة، فيجسدها في القصيدة ملفوظ:" **تراعي قليلا، ثم تحنو إلى طلا"** ؛ والمشهد الذي ترسمه هذه الجملة في الذهن ، يقوم بصناعته العين والمقلد كلاهما ، مثلما يؤكد الدكتور (عبد الله الفيفي) في معرض تحليله لصورة شبيهة ؛ حيث قال : **" و الجيد قرين العين في الحنو على الطفل "**[2] .

وقصارى القول . أن الشاعر أنِس بالطبيعة ، و استشعر أمومتها – على ما أبدته اتجاهه من قسوة و غلظة - ، فقد قدمت له الحماية ، و أرضعته حليبها كي يحيا لكنها – في الوقت نفسه – حرصت على أن لا يفلت زمام أمره من يدها حتى تظل هي المسيطرة ، و ذاك ما ضاق به الشاعر ذرعا ، لأنه – كما تقدم – مخلوق تواق للحرية ، يهفو لأن يمتلك الطبيعة ، ويستعبدها كما استعبدَتْه . ولا نغادر نص (جميل) هذا، قبل أن نسجل انضمامه إلى زمرة النصوص التي وظفت فيها الظبية كمعادل موضوعي ، استرفده الشاعر العذري من عالم الحيوان الذي يقوم عليه أوْد **فضائه الرعوي** ، وصنع منه صورة نكاد نقول إنها – لولا الإضافات الرمزية التي ينفرد بها كل نص – جاهزة و نمطية ، يلوذ بها الشاعر العذري كلما عنّ له أن يوجه جدول اختياراته صوب مصب معجم الأمومة ، وقد أشار الدكتور (محمد عبد المطلب) إلى هذه الظاهرة قائلا : **"والملاحظ وجود ظاهرة نمطية تمثلت في اعتماد الشاعر على المعادل الموضوعي من الحيوان وإعطائه قدرة على إفراز ملامح الأمومة ، و يبدو أنه آثر في هذا المجال الظبي على ما سواه من الحيوان "**[3] .

وحتى نشفع هذه الملاحظة بما يؤكدها من شواهد نورد بعض النصوص ، من جملتها هذا الذي مؤداه :

---

[1] - د / حسن عبد الجليل يوسف : " عالم المرأة في الشعر الجاهلي " ، م س ، ص : 21 .
[2] - د / عبد الله الفيفي :" مفاتيح القصيدة الجاهلية" ، م س ، ص : 139 .
[3] - د/ محمد عبد المطلب : " قراءة ثانية في شعر امرئ القيس " ، م س ، ص : 96 .

ومَــا أُمُّ خِــشْــفٍ تَرْعَى بـِـهِ أَرَاكًا *عَميمًا ودَوْحًا ضَليـــــلاَ

وإِنْ هيَ قَــــامَتْ فَمــَا أُثْلــَةٌ بعَلْيــَا تُنَــاوِحُ ريـــحًا أَصيلاَ

بأَحْسَــــنَ مِنْهَــا وإِنْ أَدْبَــرَتْ فَإِرْخٌ بِجُبّــَةَ تَقْرو خَميـــــلاَ «[1]»

تؤوب معظم وحدات هذا النص إلى أصل دلالي واحد ، هو الشجرة ؛ فـ" الدوح" هو تجمع مكاني لمجموعة من الأشجار ، و" الخميلة " هي ما التف من الأشجار وتشابكت أغصانه ، أما " الأثلة "، فهي الشجرة العظيمة الجذوع ، و"الأراك"هو نوع من الشجر ، وما بقي من الملفوظات مرتبط بهذه العلامات ، إما ارتباط صفةٍ بموصوف مثل :" ضليلا " و " عميما " ، أو ارتباط مكانٍ بمُتمَكّنٍ فيه مثل : "عليا " و" جبة " مكانيْ تواجد " الأثلة" و " الخميلة " ، أو ارتباط مكان بفعل حاصلٍ فيه ، واقعٍ على الشجرة أو ما يقوم مقامها مثل : " ترعى " و " تقرو " أو ارتباط فاعلٍ بفعل وقع على الشجرة مثل : " أم خشف " و " إرخ " . والأفعال المتبقية هي أفعال مكانية ؛ (قامت . . . عن المكان) ، (ترعى . . . في المكان) ، (أدبرت . . . عن المكان) ، (اتجهت . . . إلى مكان) ، لها صلة بالشجرة ، ولا تُكتشَف إلا بالنفاذ إلى البنية العميقة للنص عن طريق **" ... الغوص إلى أعماق تلك اللغة المنشأة و فك خيوطها لمعرفة سرها ، ثم إعادة بنائها على قاعدة من التفكير النقدي العليم الذي استوعب و أدرك الأبعاد الجمالية و المعنوية التي استطاع النص إثارتها أمام بصيرة ذلك التفكير "[2]** وما دامت – نزولا عند هذا المستوى من الفهم - كل جزئية في النص قادرة على تثمين معنى من المعاني و إخراجه من العمق إلى السطح ، فان لفظة الشجرة تملك إمكانات صوتية ، تتيح للقارئ اعتبارها مفتاحا دلاليا يقود إلى غور النص . فيكفي أن نحذف حرفا واحدا، حتى يبرز أمامنا الفعل " شَجَرَ" الذي يفضي إلى الصراع ، و يحيل على علاقة عدائية تضطرم خيوطها داخل كيانها

* - [الأراك : نوع من الشجر / الدوح : نوع من الشجر / الأثلة : شجر صلب الخشب / تقرو : تتبع / الإرخ : الفتي من البقر / جبة : اسم موضع] .

1 - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 220 .

2 - د / عبد القادر الرباعي :" في تشكيل الخطاب النقدي " ، م س ، ص : 07 .

فالشجرة في معناها الدلالي القريب تحيل على المكان ، لأنها لا تكون إلا في مكان تضرب فيه جذورها ، و تؤصل كينونتها ، أما في بعدها الرمزي الذي دلت عليه تركيبتها الصوتية فهي شجار أو صراع ، يفعِّله الإنسان (المرموز له بالشجرة) مع المكان ، ومع الطبيعة من أجل البقاء ، ذلك أن البقاء يظل مشروطا بمغالبة الطبيعة و قهرها .

و انطلاقا من هذه القراءة يمكن القول ، أن اللغة التي تعمد إلى تضليل القارئ وصرفه عن مقصدية الشاعر، تحمل في طياتها أسباب افتضاحها ، لأن التأويل لا يقنع بظواهر الأشياء ، و إنما يشتغل على العميق ، وعلى المتخفي خلف الأصوات، و الحروف، و التركيب، و الدلالة . وهذا اختيار تفرضه طبيعة الشعر الذي يتميز عالمه عن عالم العلم بكونه عالما أنثروبولوجيا كما يقول (جون كوين Jean Cohen) **:" إن الشعر شأنه شأن العلم، يصف العالم ، لكنهما لا يصفان نفس العالم ، فالعالم الذي يصفه العلم هو العالم الكوزمولوجي الكوني ، حيث توصف الأشياء انطلاقا من علاقتها بالأشياء الأخرى ، لكن العالم الشعري هو عالم أنثروبولوجي ، فالأشياء ليس لها من مجال محدد، إلا من خلال العلاقات التي تقيمها معنا نحن** "[1] ، و العلاقة التي أقامتها الشجرة معنا مدت وشائجها على جسر من الخداع و المراوغة ، لأنها صورت **فضاء** النص **فضاء** هادئا يسوده الأمان و السكينة ، تنعم الظباء في مراعيه ، وتتفيأ تحت خمائله و دوحاته رامزة بذلك إلى صفاء **الفضاء** الإنساني ، وانسجام أفراده مع ذواتهم و مع الآخر (الطبيعة) ، لكن الحقيقة غير ذلك ، بل هي نقيض ذلك ؛ **فالفضاء** الإنساني بما هو **فضاء** معادل **للفضاء** الموضوعي الطبيعي شيمته التوتر ، وخصمه – كما ذُكِر الطبيعة التي حاول الشاعر- عبثا – أن يستميلها كي يستشعر أمومتها ، وهو الكائن الضعيف الذي يحتاج إلى الاحتماء بمن هو أقوى منه ، لكنها تتمنع عليه وتتنكره ، الأمر الذي حذا به لأن ينتفض عليها ويثور في محاولة للتحلل من ربقتها ، و من ثمة إعادة بناء نفسه من جديد ، على أنه سيعتمد في هذه الخطوة

[1] - جون كوين : " النظرية الشعرية ، بناء لغة الشعر العليا " ، ترجمة : د/ أحمد درويش ، دار غريب للنشر و التوزيع ، القاهرة 2000 ، ص : 405 .

علـى قدراتـه النفسـية . و يـأتي الاعتـداد بـالجنس البشـري ، فـي مقدمـة المـواد المسخرة لذلك البناء ، اعتداد يبرزه إيثار الشاعر للمرأة على الظبيـة المتمخضـة- شـأنها شـأن الإنسـان- مـن رحـم الطبيعـة، لكـن هـذا الأخيـر، آثـر أن يكـون كائنـا حضاريا يؤسس تاريخا ، و يبني ثقافة ، و حضارة ، و حياة لا تستطيع الطبيعة أن تمحوها. أما الظبية، ولأنها حافظت على هويتها الأولى، الهوية التي أمدتها الطبيعة بها. لا تستحق أن تعلو على المرأة، على أم الإنسانية كلها ، ومهما كان لها من المعايير الجمالية ، فإن المرأة تفوقها جمالا لأنها أكثر اكتمالا .

و إذا كـان (جميل) قد اكتفى بالظبية معادلا للمرأة الأم ، فإن (المجنون) ضمّ إليها البقرة الوحشية، فكان من أثر هذه الزيادة في المبنى ، زيادةٌ في المعنى وتأكيدٌ عليه . يقول :

فَمَــا مُغْزِلٌ[*] أَدْمَــاءُ بَاتَ عَــزَالُهَــا بِأَسْفَلَ نَــهْــيٍ ذي عَــرارٍ وحُلّــبِ

بِأَحْسَنَ مِنْ لَيْلى و لاَ أُمُّ فَرْقَــــــدِ غَضيضةُ طَرْفٍ رَعْيُهَا وَسْــطَ رَبْرَبِ»[1]

لئن صح أن الغزال هو " **من المعبودات العربية القديمة ، وقد كان رمزا للشمس** "[2] ، فإن النص ينصرف رأسا إلى التأكيد على القراءة السابقــة ويثمنها . فحين يفضل الشاعر المرأة على الشمس ، وعلى البقرة «[3]»، و هما رمزان للآلهة فإن ذلك معناه ، أن الشاعر لا يؤمن بالغيبيات ، و يفتكّ مصير الإنسان من يد تلك القُوى ، ليضعه في يده هو ، ويترك له أمر تحديده و كتابته بخط يده ، فما دام قادرا – بإبداعاته الخلاقة وابتكاراته الشّموس – على أن يغيّر مجرى العالم ، و يكسر إرادة الطبيعة ، فمعنى ذلك أنه يملك القدرة على تحديد مصيره بنفسه . إن انتصار الشاعر للأم البشرية دون الأم الحيوانية التي ترمز إلى الأمهات الربات ، هو انتصار للحياة الإنسانية ، وهو تعويض عن الحرمان الطبيعي و الوجودي ، بما هو في المتناول ، و ربما قرّ هذا في ذهن الشاعر بتأثير من معتقده الإسلامي، الذي نفى

* -[مغزل : أم الغزال / الأدماء : التي مال لونها إلى السمرة / عزالها : جلدها ، نهي : غدير / عرار : نبات كالنرجس طيب الرائحة / حلب : نبات ترعاه الماشية / الفرقد : ولد البقرة الوحشية / ربرب : قطيع البقر الوحشي] . أنظر : الديوان (الحاشية) .

1 - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 41 – 42 .

2 - د / مصطفى الشورى : " تفسير أسطوري للشعر الجاهلي" ، م س ، ص : 75 .

3 - نفسه ، ص : 132 .

فكرة تعدد الآلهة من الوجود وأعطى للإنسان فرصة تحسين موقعه فيه بالفكر وبالعمل . وقد تكون هذه الصيغة التفضيلية التي صارت عند العذريين دُرْجة دأبوا عليها، انتقادا مبطنا لأسلافهم الجاهليين ، الذين احتفوا أيّما احتفاء بالقوى الغيبية وأعطوها صلاحية تحديد مصائرهم .

و الواقع أن استشراء ظاهرة تشبيه المرأة- في الشعر العربي القديم - بعناصر حيوانية على سبيل انتقاء المشبه به الذي يفوق حظه من وجه الشبه حصة المشبه إرضاءً لذائقة البلاغيين ، الذين ما جعلوا ما يسمونه بالاستعارة المكنية أقوى من التشبيه ، إلا لأن المشبه به الذي يُحتفَظ به عادة في هذا الضرب من الاستعارة أكمل من المشبه المتروك . ذلك ما يلخصه (السكاكي) في قوله : **" و السبب في أن الاستعارة أقوى من التصريح بالتشبيه أمران أحدهما أن في التصريح بالتشبيه اعترافا بكون المشبه به أكمل من المشبه في و جه التشبيه "** [1] ، رآها الجاحظ مغالطة للذوق ، و خروجا عن الواقع ، ذلك أن الظبية التي تُشبَّه بها المرأة الجميلة هي في كل أحوالها ليست أجمل من المرأة ، وهنا تعكس المعادلة ، و يغدو المشبه به أقل جمالا من المرأة ، أو كما قال (الجاحظ) : **" وقد علم الشاعر ، و عرف الواصف أن الجارية الفائقة الحسن أحسن من الظبية وأحسن من البقر ، وأحسن من كل شيء تشبه به ، ولكنهم إذا أرادوا القول شبهوها بأحسن ما يجدون ، . . . ومن يشك أن عين المرأة الحسناء أحسن من عين البقرة ، و أن جيدها أحسن من جيد الظبية ، والأمر فيما بينهما متفاوت ولكنهم لو لم يفعلوا هذا و شبهه ، لم تظهر بلاغتهم و فطنتهم "** [2] ، لكن (الجاحظ) – فيما يبدو – أغفل حقيقة ذات بال،هي أن فطنة الشعراء لا تظهر فيما يعيدونه من صور مكرورة نمطية وإنما تتجلى أكثر ما تتجلى ، في مخالفة المتواضع عليه والدارج بين الشعراء ،إذا أراد الواحد منهم أن يحوز لقب الشاعر المبتكر المبدع . صحيح **" إن المبدع يعتمد على نفس الإمكانات الواردة لدى جميع الناس بخصوص آليات الربط بواسطة المشابهة**

---

[1] - السكاكي(أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد ابن علي) :" مفتاح العلوم " ، تحقيق : نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية بيروت ، ط 1 ، 1983 ، ص : 413 .

[2] - الجاحظ (أبو بحر بن عثمان) :" رسائل الجاحظ " ، المجلد 2 ، تحقيق : د/ عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 1991 ، ص : 158 .

إلا أن ما يميزه هو قدرته الاستثنائية على خلق كثافة أقوى ، فإذا كان الناس جميعا يدركون ، و ينتجون بسهولة ترابطات مطردة في النسق ، كالربط بين الغبي والحمار ، و بين الجمال و الغزالة ... إلخ ، فإن المبدع يستطيع أن يكثف من قدرة الربط هاته ، فيربط مثلا بين الأسنة الزرقاء و أنياب الغول ، كما فعل امرؤ القيس فاستنكرت فعله الجماعة لعدم إدراكها طبيعة المشبه به"[1] ، ومن هنا نفهم أن نجاح المبدع في عمله لا يتطلب فقط قدرة استثنائية على ابتداع صور غير مسبوقة ، وإنما يحتاج أكثر من ذلك إلى وجود قارئ استثنائي ، مبدع في قراءته يستطيع أن يتذوق الصور المبتكرة ، و يقدرها حق قدرها ، فلا يتهم المبدع حينئذ بالإيغال ، و المعاظلة ، و الغموض ، وما إلى ذلك من التهم التي لحقت المبدعين القدامى منهم و المحدثين .

و(المجنون) حين يشبه المرأة بالظبية لا يضيف شيئا يستحق الثناء عليه ، إنما فطنته تتوقف على ما يكتشفه القارئ من رموز و إيحاءات ، تتخفى تحت طاقية الصور ، أي أن الصورة ليست بلاغة في ذاتها ، وإنما البلاغة تكمن في أبعادها .

ومن الصور التي يمكنها أيضا أن تحيل القارئ على معان رمزية هذه التي يتضمنها نص (قيس لبنى) :

وَيَا كَبِدًا طَارَت صُدوعًا نَوافِذًا ... وَ يَا حَسَرتا مَاذا يُغَلغَلُ فِي القَلبِ

فَأُقسِمُ مَا عُمشُ العُيونِ* شَوارِفُ ... رَوائِمُ حَائِماتٌ عَلى سَقْبِ

تَشْمُمْنَهُ لَوْ يَسْتِطِعْنَ ارْتَشْفْنَهُ ... إِذَا أَسِفْنَهُ يَزْدَدْنَ نَكْبًا عَلى نَكْبِ

رَئِمْنَ فَمَا تَنْحاشُ مِنْهُنَّ شَارِفٌ ... وحَالَفْنَ حَبْسًا فِي المُحولِ و الجدْبِ

بأَوجَدَ مِنِّي يومَ وَلَّتْ حُمُولُهَا ... و قَدْ طَلَعَتْ أولَى الركابِ مِنَ النَّقْبِ«[2]»

---

[1] - د / عبد الإله سليم : " بنيات المشابهة في اللغة العربية / مقاربة معرفية " ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 2001 ص : 111 .

* - [عمش العيون : النوق التي ضعف بصرها لشدة البكاء لا لكبرهن / شوارف : مسنة / السقب : كان يحشى جلد السقب بعد موته بالتبن ، يوضع بالقرب من أمه ، فتشمه ، و ترتشف جلده بلسانها ظنا منها أنه لم يزل حيا ، لكنها كلما ترتشف يزداد حزنها / تنحاش : تذهب للرعي] أنظر الديوان (الحاشية) .

[2] - قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص : 26 – 27 .

هذه الأبيات هي تخليد لفاجعة كل أم ثكلت ابنها ، سواء أكانت منتسبة إلى عالم البشر أم منحدرة من سلالة الحيوان ، إنها صورة مريعة لقلب منفطر ، ألهبت الفجيعة حرائقه ، وأيقظ الشجن براكينه المحمومة ، فطفق يرسل الزفرات الحرى ، كما راح يذرف الدمع السخين . و أي شعور كان سيستبد بأم ثكلى غير هذا ؟، و أي عزاء كان سيوقف وابل الدمع المنسبل من سويداء القلب قبل العين ؟ ، و أي خدعة كانت ستنطلي عليها، و هي الأم التي يسبق إحساسها سمعها ، و بصرها ، و سائر جوارحها ؟! . محاولة عبثية كانت خدعة حشو جلد السقب الميت بالتبن ، ووضعه أمام أمه حتى تظن أنه ابنها حي لم يمت ، أوهي ضرب من التعذيب النفسي واللوجيستي . فالناقة كلما شمته ازدادت التياعا و احتراقا. إن هذه الحرقة ، وذلك الالتياع ، و تلك الصورة أجمعها تستحضر إلى الأذهان نظائر لها من التاريخ البعيد. و مأساة هذه الأم تمتاح بعض فصولها من مأساة سيدنا (يعقوب) عليه السلام ، الأب الذي ابتلاه القدر بفقد " واسطة عقده " ، و أحب الأبناء إلى قلبه ، (يوسف) عليه السلام ،- قال تعالى : ﴿ إذْ قَالوا لَيُوسُفَ وأخوهُ أحَبُّ إلَى أبينَا مِنَّا ونَحْنُ عُصْبَةٌ إنَّ أبَانَا لَفي ضَلالٍ مُبينْ ﴾ «[1]»- فكان هذا الابتلاء كافيا لأن يصنع له دهرا آخر للحـــــزن والظـــلام وحدهما ؛ إن (يعقوب) عليه السلام لم يصب بالعمى لكبر سنه بل لكثرة ما ذرف من الدموع ، تماما كأم السقب فعيونها عمش ليس لأنها شارف مسنة ، بل لأن سفكها للعبرات أفقدها مهمتها الرئيسة ، و هي الإبصار ، و إذا كان (يعقوب) عليه السلام قد استعاد بصره ، و استعاد معه طعم الحياة حين اشتم رائحة ابنه في القميص - مثلما يفهم من هذه الآيات : قال تعالى : ﴿ اذْهَبوا بِقَميصي هَذَا فَألْقُوهُ عَلَى وَجْهِ أبي يَأْتِ بَصيرًا ، وأْتُوني بِأهْلِكُمْ أجْمَعينَ ، وَ لَمَّا فَصَلَتِ العيرُ قَالَ أبُوهُمْ لأجِدُ ريحَ يوسفَ لَوْلا أنْ تُفَنِّدونْ ، قَالوا تالله إنَّكَ لَفي ضَلالِكَ القَديمْ ،

---

[1] - سورة : "يوسف " الآية : 8

فَلَمَّا أَنْ جَاءَ الـبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بصيرًا ، قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ مِنَ اللهِ مَا لا تَعْلَمونْ . ﴾«[1]»- ، فإن الناقة اشتمت في القميص (الجلد المحشو بالتبن) رائحة الموت ، فازدادت حزنا و كمدا ، غير أن حزن الناقة في القصيدة هو مرادف لحزن الشاعر في الواقع ، حزن لم يسببه أبناء عاقون ، رموا بأخ لهم صغير عزيز إلى الجب ، و إنما سببه أب قاس غليظ القلب حرمه من المرأة التي وجد عندها من الحنان و الحب ما يعوضه قسوة أمه الحقيقية ويسعفه بأم بديلة والمسعى الذي بذله والده لتطليق (لبنى) و إبعادها عنه«[2]» هو شبيه بمسعى إخوة (يوسف) عليه السلام لتفريق أخيهم عن أبيه .

و تأسيسا على ما تقدم ، يمكن دس هذا النص في زمرة النصوص " الأليغورية " – إن جاز التعبير - ، و الأليغوريا " **نوع من التمثيل يفسر نفسه بنفسه ؛ إذ أن النص التخييلي يحيل إلى استحضار قصة أخرى في ذهن القارئ أو المستمع ، وقد يزيح النص الجديد / الشعري بعضا من دلالات النص المستحضر أو الغائب"**[3] . و هذا ما نلمسه في النص الذي بين أيدينا ؛ فهو وإن استدعى قصة أخرى كانت غائبة بحكم التشابه الحاصل بينهما ، فإن هذا التشابه لم يصل بالطرفين إلى حد التطابق ،ويكفي أن نشير إلى الاختلاف الجنسي بين بطلي القصتين ، فالقصة الأولى بطلها ذكر (يعقوب) عليه السلام ، أما البطل في النص الجديد فهو أنثى (الناقة) ، وهذا الاختلاف هو جوهر الأليغوريا ، ومعيار جماليتها، طالما أن الأصالة و التفرد إنما يؤكدهما الانزياح عن الأصل . ذلك ما يقره الدكتور(حسين حمزة) بقوله:" **و تقف جمالية النص الشعري عند مدى ملاءمة النص الحاضر بالنص الغائب ، بل تقاس بمدى انزياح دلالة النص الحاضر عن مرجعية النص الغائب المستلهم .لا تكون مقصدية النص في الأليغوريا إعادة بناء النص الغائب ، أي بناء الوحدات الحقائقية التي تشكل مرجعيته ، و إنما يحاول مؤلف النص استلهام هذه الوحدات في سبيل**

---

[1] - سورة : " يوسف " ، الآيات : [93 – 96] .
[2] - القالي (أبو علي إسماعيل القاسم) : " الأمالي " ، الجزء الثاني ، تحقيق و مراجعة : لجنة إحياء التراث في دار الآفاق الجديدة دار الجيل ، بيروت ، ط 2 ، 1987 ، ص : 75 .
[3] - د / حسين حمزة : " مراوغة النص / دراسات في شعر محمود درويش " ، مكتبة كل شيء ، حيفا ، 2001 ، ص : 14 .

طبعها بروح عصره و قضاياه ، ومن ثم تشكل هذه الأحداث عنصرا شكليا يخفي المؤلف فيه رؤيته الأيديولوجية بشكل عام "[1] .

و هكذا نوّع الشاعر العذري طرائق التعبير عن رؤاه و أفكاره ، بل إنه جعل للفكرة الواحدة صنوفا من الأدوات و الحيل والرموز، و لا أدل على ذلك مما نحن فيه نقصد فكرة الأمومة، و ما يتفرع عنها من معان و دلالات ، فعلى حين بدت الصورة الحيوانية للأمومة " **نمطا من أنماط الحديث عن المرأة يتخذه الشاعر وسيلة لامتلاك بعض مظاهر الأمومة على نحو من الأنحاء "[2]** ، بدت ظاهرة التكنية المستشرية في جنبات النص العذري ذات صلة ، لا تقل وشائجها توثقا بفكرة الأمومة من تلك الصورة الحيوانية لها .

وهذا الاستعمال المطرد للكنية في الشعر العذري ، ينم عن اعتداد الشاعر بالمرأة من حيث إنها أم ، ترمز إلى الخصوبة ، و إلى التناسل ، ومن ثم إلى تجدد الحياة وديمومتها ؛ فحيثما وجدت ثمة أم ، وجدت معها حيوات .

ومن هنا فاهتمام الشاعر العذري بالمرأة ذلك الاهتمام اللافت ، لا يبرره ما يمكنها أن تقدمه له من لحظات شبقية ، وإنما الذي يبرره حقا هو ما تحتمله من إمكانات التجدد ، و التواصل ، و التناسل . فالشاعر قبل أن يكتشف المرأة حبيبة أو زوجة تشاركه الحياة ، عرفها أمًّا منحته الحياة . لذلك فهو حينما يغفل - قصدا - اسمها الحقيقي ويناديها بكنيتها ، فإنما ينادي فيها روح المرأة الأولى ، المرأة الأصل / الأم وحسبها ذلك منه تشريفا و إكبارا ؛ فما من امرأة تكتسب لقب الأمومة ، إلا وأُحيطت بهالة من التقديس و الإجلال لا تنافسها فيه امرأة أخرى ، لم يُقيَّض لها أن تكون أمًّا . ذلك أن " **الثقافة الاجتماعية تمنح للمرأة أعلى درجات التقدير و الاحترام عندما تصبح أما "[3] .**

و عليه يمكن القول أن الكنى المنبثة في القصيدة العذرية ، ليست في حقيقتها أسماء وإنما هي دوال ، أو شفرات شعرية تلتقي كلها عند دلالة محورية رمزية واحدة ، هي

---

[1] - د / حسين حمزة : " مراوغة النص" ، م س ، ص : 15 .
[2] - د / ثناء أنس الوجود :" تجليات الطبيعة و الحيوان في الشعر الأموي " ، م س ، ص : 95 .
[3] - د / عبد الله محمد الغذامي : " المرأة و اللغة " ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت ، ط 1 ، 1996 . ص : 41 .

الخصوبة و الأمومة، لكن هذا لم يمنع كلا منهما من الانصرافٌ إلى معنى جزئي يكمل المعنى المحوري و يعمقه.

و بعملية إحصائية غطت مجمل نصوص الشعراء العذريين الستة الذين شملهم هذا البحث ، تأكد أن هؤلاء الشعراء جميعا ،- ما عدا (عروة بن حزام) – لم يكتفوا بكنية واحدة لمحبوباتهم ، مما يعني أن توظيفهم لها لم يكن توظيفا اعتباطيا تحكميا وإنما هو توظيف مقصود و مخطط له ، فالمرجح أن الشاعر كان يختار الكنية التي تستجيب لمقصديته ، و تؤدي- بأمانة – الرسالة التي يريد تبليغها إلى المتلقي .

وزيادة في التوضيح نبين خارطة توزيع الكنى في النص العذري على النحو التالي :

كثير عزة	جميل بثينة	مجنون ليلى	قيس لبنى	هدبة بن خشرم	عروة بن حزام
أم مالك أم عمرو أم الوليد أم بكر أم الحويرث أم الحكيم	أم عمرو أم الجهم أم الوليد أم مطرف	أم مالك أم بكر أم عمرو أم سقب	أم معمر أم الوليد	أم عمرو أم معمر أم بوزع أم عامر	أم العلاء

-إن ما يستدعي النظر في هذا الجدول – فضلا عن كثرة الكنى ، و تنوعها – تلاؤم أغلبها مع الفكرة الرئيسية التي انطلقت منها ، و هي الخصب و الحياة المتجددة والتناسل ، و يحسن الوقوف هنا عند دلالاتها اللغوية التي من شأنها أن تنفذ بنا إلى الرموز و الإيحاءات التي قصد الشاعر الإيماء إليها .

- أم مالك : ترمز إلى الامتلاك ، أو الملكية ، و هي علامة على النعمة والخير والقوة المعنوية أيضا .

- أم بكر : يقول (ابن منظور) : " **البكر من النساء الجارية التي لم تفتض** "[1] ، و"**البكر من النساء : التي لم يقربها رجل ، و البكر العذراء** "[2] ، ومن ثم فهذه الكنية تحيل على البكورة ، و الفتوة ، و العفة .
- أم عمرو + أم معمر+ أم عامر : تصرف الأذهان إلى فكرة الإعمار، والبناء
- أم السقب : السقب على ما قال(ابن منظور) هو :" **و لد الناقة ، و قيل الذكر من و لد الناقة** "[3] ، و عليه فالكنية تومئ إلى أن الشاعر يعترف ضمنا بأمومة المرأة وكونها هي الأصل ، لذلك فهي جديرة بالتقدير و التقديس ، كما أن هذه الكنية تحيل على معنى التناسل و الخصوبة .
- أم الحويرث : متأتية من مفردة الحرث ، و الحرث يحمل " **دلالة الأمومة والخصب في الكائن الحي ، و في الأرض**" [4] . قال تعالى :
﴿ نِسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَكُمْ ﴾«[5]» .
- أم الحكيم: تحيل على الحكمة و العقل.
- أم الوليد : كأم السقب تحمل معنى التناسل و الولادة المتجددة .
- أم العلاء : رمز للعلو و التسامي الروحي خاصة .
- أم مطرف :" المطرف : هو الجمل الحديث الشراء ،أو كما قال(ابن منظور) "**المطرف : الذي اشتري من بلد آخر فهو ينزع إلى وطنه**"[6] ، ومن هنا فهذه الكنية تحيل على معاني الاغتراب ، ذلك ما تؤكده الدكتورة (ثناء أنس الوجود) عندما توضح معنى صفة المطرف التي تلحق بالإبل في القصائد القديمة ، تقول : " **المطرف : هو الجمل حديث الشراء الذي انفضت عنه الإبل لأنه انتزع انتزاعا ، و خالط إبلا بعينها ، ثم ألقي به مقيدا في وسط آخر بعيد تماما ، فحال الاغتراب و القيد و الهيام دون راحته النفسية .** " [7]

---

[1] - ابن منظور : " لسان العرب " ، المجلد 4 ، م س ، ص : 78 .
[2] - نفسه ، المجلد 4 ، ص : 78 .
[3] - نفسه ، المجلد التاسع ، ص 216 .
[4] - د / عبد الله الفيفي : " مفاتيح القصيدة الجاهلية " ، م س ، ص : 76 .
[5] - سورة : البقرة ، الآية : 223 .
[6] - ابن منظور : " لسان العرب " ، المجلد التاسع ، م س ، ص : 216 .
[7] - ثناء أنس الوجود :" تجليات الطبيعة و الحيوان في الشعر الأموي " ، م س ، ص : 37 .

- أم الجهم : تحمل معنى التجهم ، و العبوس و الغلظة .

من هذه الكنى الإثني عشرة نستخلص كنيتين تحيلان على معنى سلبي هما : (أم مطرف ، و أم الجهم) . أما باقي الكنى فكلها ذات دلالات إيجابية ، تبين علو منزلة المرأة/ الأم ، و تؤكد دورها الإيجابي في الحياة ، فهي عنصر بناء وإعمار وخصوبة و نماء ، كما أنها مثال للتعالي الروحي و للطهارة والعفة ، وبهذه الصفات و الشمائل تمكنت من امتلاك روح الشاعر ، و قلبه و مخيلته ، فراح يقرض الشعر ، وفي ذهنه طيف الأم ، ذلك النبع الإلهامي الذي ما فتئ يؤمّن له ماء الإبداع ، و يرفده بأخيلة تعينه على تبليغ رسالاته الموزعة على تخوم الغربة ، و دروب الفقد ، وحقول الحرمان و القهر و اليأس ، وتوجهها وجهة تنفيسية تعويضية ، و بذا فتح **فضاء** النص العذري إمكانية تعويض الحرمان الواقعي الاجتماعي و العاطفي بإشباع فني .

- **المرأة / الحبيبة :**

لا ينبغي أن يُفهَم إيلاع الشاعر العذري بالحديث عن المرأة ، هو من قبيل الغزل الصرف الذي ينظر إلى الجسد الأنثوي من حيث هو غواية ، و يهمل الجانب الروحاني من حيث هو إمكانية امتلاك سعادة مطلقة ، مطيتها الروح لا الجسد ، فهذا العشق الذي " **يترك النفس فارغة من جميع الهم إلا من هم المعشوق ، و كثرة الذكر له ، والفكر في أمره، وهيجان الفؤاد، والوله به وتأسيا به**"[1] ، هو أسمى من أن تدنسه الأهواء ، وأطهر من أن تحكمه الغرائز. ففي الشعر العذري غالب الإنسان سلطان النفس ، رغم ما تمتلكه من أسباب الغلبة و الفتك ، لا لشيء إلا لأن يكون معادلا للكلمة التي يقولها ، وفي مستواها وحيثما يكون السمو الروحي هدفا ، و المرأة بما تمثله من إغواء مطية لهذا السمو أو برهانا عليه ، تصبح المسألة مسألة تصوف ، أو ما يشبهه ، من حيث إن

[1]- " رسائل إخوان الصفا ، و خلان الوفاء " ، المجلد 3 ، م س ، ص : 270 .

الشاعر يحب امرأة واحدة حبا جارفا يملك عليه شعاب القلب ، و يبغض إليه النساء جميعهن كما قال أحدهم :

ومَـا أَنْصَفَـتْ أَمَّـا النِّساءَ فَبَغَّضَـتْ إِلَيْنَـا وأَمَّـا بِالنَّـوَالِ فَضَنَّـتِ«[1]»

لكنه لا يحرك ساكنا لإطفاء جمرة الحب المستعرة في جوانحه ، بل إنه كثيرا ما يفصح عن رغبته في استمرار حالة العذاب تلك ، و هذا ما شجع كثيرا من الباحثين على اعتبار الظاهرة العذرية إرهاصا لحركة التصوف التي عرفها التاريخ العربي ، من هؤلاء الباحثين الدكتور (محمد بلوحي) الذي يقول : " **إن الحب العذري أصّل للمفهوم الروحاني لماهية العشق عند العرب ، و أضاف إليها أبعادا روحية جديدة ، أصبحت بعد ذلك منطلقات أساسية لحركة التصوف الإسلامي ، لذا نرى أن العذرية في منطلقاتها المعرفية ضرب من السكر الصوفي ، وإرهاصات أولية للوجه العرفاني ؛ إذ الصوفية بدأت من حيث انتهت العذرية** "[2] .

و لما كان الأمر كذلك فإن طرفا لا بأس به من الشعر العذري، و الذي جرى العرف بإدراجه تحت طائلة الغزل مجرى المسلمات ، لا يدخل في باب الغزل إلا من حيث هو تشكيل لغوي استرفد معظم و حداته من معجم الشعراء الغزلين وتمثل طريقهم في الأداء الشعري ، أما أبعاده الرمزية و معانيه العميقة، فهي من التمنع و المراوغة ما يجعلها مستعصية على الإدراك و الإمساك ، ومن ثم فلا أقل من أن يعيد القارئ تملّيها مرة إثر مرة ، حتى تنكشف له أستارها ، و تنفتح مغاليقها . ومن النصوص التي تصدّق هذا الطرح قول (قيس لبنى) :

تسَّاقَـطُ نَفْسي حينَ ألقـاكِ أَنفُسًـا يَـرِدْنَ فَمَـا يَصْدُرْنَ إلاّ صَوَاديـا
فَإِنْ أَحيَ أو أَهْـلَكْ فَلَسْتُ بِزَائِـلٍ لَكُـمْ حَافِظًـا ما بَلّ ريقي لِسَانيَـا
أَقولُ إِذَا نَفْسي منَ الوَجْدِ أَصْعَـدَتْ بِهَا زَفْـرَةٌ تَعْتَـادُنِي هي مَا هِيَـا

[1] - كثير عزة : الديوان ، تحقيق : مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط 3 ، 1999 ، ص : 54 .
[2] - د / محمد بلوحي : " الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث " ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2000
ص:. www- awu – dam . org

وبَيْنَ الحَشَا و النَّحْـــرِ منّي حَـــرَارَةٌ و لَــوْعَةُ وَجْدٍ تَتْرُكُ القَلْبَ سَاهيـــا

أَلاَ لَيْتَ ُلبْنَـــى لَمْ تَكـــنْ لي خُلّـــةً و لَـــمْ تـــرَنِي ولَـــمْ أَدْرِ مَا هيَـــا«[1]»

إن اقتران حالة العشق و الشوق الكبير إلى المحبوبة بالعطش ، يحيلنا مباشرة على **الفضاء الرعوي** الصحراوي الذي كانت مشكلة العطش خاصته النوعية كما يفتح أعيننا على نفس متشرنقة بين متناقضين ما فتئا يتجاذبانـــــــها ويعذبانها ، فهي متموقعة في طريق لها وجهتان ؛ وجهة تهفو إليها الروح المشرئبة إلى التسامي و التعالي ، ووجهة ينزع إليها الجسد ، و ينشد من ورائها الظفر بما يشبع نهمه من متع و لذائد ، و هذا الموقف الانشطاري يشي به – في القصيدة – الحضور المكثف لظاهرة التضاد المتجلية على أكثر من مستوى . فعلى المستوى المعجمي نجد هناك علاقة تقابل بين :[يردن ≠ صواديا / أحيَ ≠أهلك / زائل≠ حافظ] . أما على مستوى الدلالة، فيأتي عدم التلاؤم بين الصفة والموصوف في قوله : " **تترك القلب ساهيا** "، علامة على ذلك التضاد الخفي ، فإذا كان الأصل في الشيء أن يوافق صفته «[2]» ، فإن الموصوف هنا (القلب) لم توافقه الصفة المسندة إليه (السهو) ، لأن " السهو" لا يتلاءم دلاليا مع القلب ، وهو أصح ما يُنسَب للعقل . كما نلفي تضادا دلاليا آخر يبرزه صدر البيت الأول و تجسده لفظتا [نفسي / أنفسا] . و هذه الوحدة التضادية هي التي استدعت الثنائيات الضدية المذكورة ، وأدخلت النص في دوامة الصراع النفسي الذي تطور إلى أن أصبح انشطارا ، لم يستطع الشاعر الخروج منه إلا بعد لأي . لقد أعلن انتصاره للروح عن طريق إرسال شفرات لغوية تنبي عن اختياره هذا من جملتها : [أصعدت - زفرة - حرارة - لوعة - وجد - ساهي - لم ترني - لم أدر] . إن هذه العلامات مستقاة من القاموس الصوفي العرفاني الذي يمجد الروح ، و يتنكر للجسد ، و يؤمن بفكرة التجلي الإلهي ، أو الرؤية التي تتم بالحدس ، أو بعين القلب ، لا بعين الرأس .

[1] - قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص : 158 .

[2] - د / سامح الرواشدة :" فضاءات الشعرية " ، م س ، ص : 43 .

وهكذا يصل بنا التحليل إلى تنسُّم بعض النفحات الصوفية، تداخِل نظرة الشاعر العذري للمرأة ، فهو يريدها ، ويصل ليله بنهاره راجيا لقاءها ، حتى إذا مَثُلت بين ناظريه شرد عنها ، وصرف فكره إلى ما وراء حبه لها ، ليبقى دائما متعطشا لها نازعا إليها ، و كأنه شُغِل بالحب عن الحب ! و شتان بين الحبين ؛ فالثاني هو مرحلة متقدمة جدا للأول . وحين ينتقل الأمر من حب امرأة إلى حب ذلك الحب يتدخل التصوف ، ليتم باقي الطريق الموصلة إلى التوحد بين العاشق والمعشوق ويتجلى ذلك التوحد في البيت الأخير، حين يزاوج الشاعر فيه بين ضميري الـ "أنا" والـ" هي" (لبنى) مثلما يتضح في هذه الترسيمة :

لبنـــــى	لـــي	خلـــة	تـــــرنـــــي	أدر مـا هيـــا
المــــرأة	الشاعر	المرأة	المرأة + الشاعر	الشاعر + المرأة

فعلى حين كان الحضور في الشطر الأول بالتناوب عمد في الشطر الثاني إلى عملية دغم مستفيدا في ذلك من الوظيفة النحوية للغة :

تـــــرنـــــي	أدر مـا هيـــا
فـعل +فاعل + مفعول	فعـــل +فاعـــل + مفعول
الرؤية + لبنـى + الشاعر	الدراية + الشاعر+ المرأة

و لئن كان الشاعر قد أبعد شبهة هذا التوحد، بتقديم الفكرة بأسلوب التمني المنفي –إن جاز القول – فإن ذلك يؤكد تلك الرغبة ولا ينفيها. وخوفه من عدم تحققها هو الذي أملى عليه استعمال أسلوب النفي ، كأنه يخبرنا أن التوحد مع المحبوبة هو أمنية أثيرة ، لكنها صعبة التحقيق ، و مادام التوحد لم يبرح منطقة الترجي إلى منطقة التحقق الفعلي ، يبقى الشاعر العذري ظمآن صاديا ، مثلما يؤكد(كثير) :

و لَمَّا رَأَتْ وَجْدي بِهَـــا وَتَبَيَنَــــتْ صَبَـــابَةَ حَرَّان الصَّبَـــابَــةِ صَـــادِ

أدلّـَتْ بِصَبْرٍ عِنـــْدَهَـــا وَجَلادَةٍ وَتَحْسَبُ أَنَّ النَّـــاسَ غَيْرَ جِـــلادِ

فَيَا عزُّ صَادي القَلْبَ حَـتّى يـودَّنِي فُؤادُكِ أو رُدّي علـيَّ فؤادي«[1]»

تنفتح هذه الأبيات على **فضاءين** كلاهما يشكو أزمة العطش ، **فضاء** طبيعي صحراوي يذكّر بمأساة العربي في سبيل الحصول على الماء ، **و فضاء** نفساني روحاني يصف نهم الشاعر بمحبوبته، التي لم يستطع تحمل عذاب فراقها لوحده فناشدها أن تشاركه إياه ، و كأننا بالشاعر يرى في (عزة) الداء و الدواء معا . وهو حين يطلب منها ذلك ، فهو إنما يفصح عن رغبته في التوحد معها عن طريق المشاركة الوجدانية التي يراها كفيلة بأن تخمد فوائر غله و هيامه وتقضي على أزمة العطش الوجداني ، التي ما فتئت تطبع حياته بطابع الشقاء والألم و الحزن ، وتسم طبعه بشيء من الخشونة و الغلظة . كل هذا يبرز قيمة الحب عنده مرادفة للسعادة أو الشقاء ، للحياة أو الموت ، و يدل على معنى الحياة في القصيدة ألفاظ التعنيف و العتاب مثل : [صاد القلب - فؤادك - ردي علي فؤادي] . أما الموت فطريقه ألفاظ من قبيل : [وجد - الصبابة - حران]. هذه الألفاظ كلها تدين بحضورها في النص للفظة " الوجد " ، فالوجد هو المحور اللفظي الذي يصدُق أكثر ما يصدق على الغزل العذري ، لما يتعلق بأهدابها من معاني الحزن التي لا يمكن فصلها عن مشاعر الحب ، يقول (ابن قيم الجوزية) : **" و أما الوجد فهو الحب الذي يتبعه الحزن ، و أكثر ما يستعمل الوجد في الحزن "[2].**

ومن هنا تكون المرأة في حياة الشاعر العذري مثيرا ثابتا لبؤر الوجع ، فهي التي تذكي حزنه ووجده ، وهي التي تقف وراء مشكلة العطش الكبرى التي أرّقت الشاعر – ككل عربي – ، و شكلت مركز ثقل في تجربته الحياتية والشعرية ولذلك فلا عجب أن نلفي الشعراء العذريين يدخلون عنصر الماء في نصوصهم سواء بتقديمه كمفقود مبحوث عنه ، أو كموجود لا يؤدي وظيفته، مما يفضي إلى

[1] - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 134 .
[2] - ابن قيم الجوزية : " روضة المحبين و نزهة المشتاقين " ، تحقيق : عصام فارس الخرستاني ، وحمد يونس شعيب ، دار الجيل بيروت ، ط1 ، 1993 ، ص : 33 .

استمرار مشكلة العطش في كل الأحوال . و من جملة هذه النصوص التي تعطلت فيها وظيفة الماء ما قاله (عروة بن حزام) :

جعلتُ لِعَرَّافَ اليَمَامَةِ حُكْمَهُ وعَرَّافَ نَجْدٍ إنْ هُمَا شَفَيَانِي

فَمَا تَرَكَا مِنْ رُقْيَةٍ يَعْرِفَانِهَا ولاَ سُلْوَةٍ إلاّ وَ قَدْ سَقَيَانِي

وَرَشَّا عَلى وَجْهِي مِنَ المَاءِ سَاعةً وقَامَا مَعَ العُوَّادِ يَبْتَدِرانِ

وقَالا شَفَاكَ اللّهُ واللّهِ مَا لَنَا بِمَا ضُمِّنَتْ مِنْكَ الضُّلوعُ يَدَانِ »[1]

استثمر الشاعر في هذا النص بلاغة جديدة استعاض فيها عن الاستعارات والكنايات و المجازات، ببنية سردية استحضرت كثيرا من الأصوات ، فإلى جانب صوت الشاعر، نسمع صوت العرّافيْن اللذين يؤسس حضورهما في النص لقيم إيجابية ، وأخرى سلبية ؛ إيجابية لأنه لم يستسلم للموت ، بل راح يبحث عن الحياة عند من يتوسم على أيديهم الشفاء ، وسلبية لأن الأسطورة فيه تدخل كاختيار غيبي يحدد مصير الشاعر، و يقضي بموته أو حياته . و قبل أن تدلي الأسطورة بحكمها ، يتوتر كل شيء ، الضلوع تضطرب ، واليدان ترتجفان والصدر و الأحشاء يمزقهما سيف الحب الصارم البتار، و القصيدة في مجملها تعبر عن رغبة الشاعر الملحة في الامحاق و الامحاء ، طمعا منه في أن يتخلص من حالة العذاب التي يعْمَه فيها ، و التي فعّلت النص ، ووسمت **فضاءه** بسمة التوتر الذي يبلغ أشده حين ينفض العرافان يديهما من شفاء الشاعر ، و يثبت الماء فشله الذريع في مداواته بعد أن أسقي شربات منه ، و رش به على وجهه ساعة ، وهنا تأخذه سورة اليأس المطلق الذي يترجم حس الخيبة و الحرمان ، من أكثر ما يستبي قلبه ، و يحلي أيامه ، و يزين أيامه بوشاح من السعادة و الأمل وهما المرأة و الماء . هذان الحلمان الأثيران ظلا قرينين في مخيلة الشعراء

[1] - القالي (أبو علي) : " ذيل الأمالي و النوادر" ، تحقيق : لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة ، دار الجيل ، بيروت ط2 ، 1987 ، ص : 159 .

العذريين ، لا يغيب أحدهما إلا و أخذ معه الآخر ، فإذا رحلت(ليلى) عن (المجنون) ظل كالحائمات الصاديات و لسان حاله يقول :

وإِنّ بنَا لو تعلمينَ لَغُلَّةٌ إِليكِ كَمَا بِالحَائِمَاتِ غَليلُ«[1]»

وإذا غادرت (بثينة) (جميلا) خاطبها قائلا :

أَلَمْ تَعْلَمي يَا عَذْبَةَ المَاءِ أنّني أَظَلُّ إِذَا لَمْ أُسْقَ مَاءكِ صَادِيا«[2]»

هكذا استل (المجنون) من أفواه الطيور الحائمات الباحثات عن الماء بلهفة شديدة صورة مريعة للعطش ، كما استقى (جميل) من ريق (بثينة) صورة أبانت عن حاجته إليها ، وهي حاجة تعادلها حاجته إلى الماء ، ومن هذه المعادلة تبرز المرأة كعنصر رامز إلى الحياة ، في مقابل الموت ، وعلامة على الخصوبة في مقابل الجدب ، ومحقق للمتعة في إزاء الحرمان ، ففي المرأة اختصر الشاعر العذري الحياة ، ولأجلها هو يعاني ، ويكابد خصومه العنيدين، فإذا ما نالها فعلينا أن نعلم أنه صادف دونها أهوالا ، وغالب قوى عادية ، وضربات موجعة لقنتها إياه أيادي الدهر و الطبيعة ، غالبها الشاعر جميعا فانتصر عليها .

غير أن قوى المنع الخارجية هذه قد تكون عند(كثير) هامشية ، و غير ذات أهمية ، بالقياس إلى قوى المنع الداخلية التي ترغّبه عن الماء ، نقصد الحياة وتزين له الموت عطشا ، و كأن لهذه الطريقة أفضلية على طرق الموت الأخرى يقول :

قَضَى كُلَّ دَيْنٍ وعَزَّةُ خُلَّةٌ لَهُ لَمْ تُنِلْهُ فَهْوَ عَطْشَانُ قَامِح«[3]»

(عزة) إذن خلة مماطلة لم تقض ما عليها من حق (لكثير) و لم تصله. أما(كثير) فحياته رهن ذلك الدين ، إذا قُضي عاش ، وإن لا ، فالموت مصيره والعطش الاختياري سبيله إلى ذلك المصير ؛ إذ القامح في اللغة هو الظمآن الذي يرفض الماء مع أنه في متناوله«[4]» ، و كأننا بالشاعر يستزيد من العذاب ، إذ لم

---

[1] -مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 153 .
[2] - جميل بثينة : الديوان ، م س ، 224 .
[3] -كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 102 .
[4] - نفسه (الحاشية) ، ص : 102 .

يقتنع بعذابه الذي هو فيه جراء الهجران و التمنع ، و يتشرب كؤوسه ليداوي أمراضا أخرى ليس الحب علتها ، ولا المتسبب الوحيد فيها ، بل إن الحب قد لا يكون سوى قناع غطى به الشاعر عن المرض الحقيقي، الذي و صف له العذاب و الألم و الشقاء كدواء مر علقمي المذاق ، إلا أن مفعوله يضاهي مفعول السحر في شفاء الأمراض الروحانية التي سرت لوثتها في دم البشرية كلها ، بعد أن نفثت سمومها الأولى الخطيئةُ الكبرى ، خطيئة(آدم) عليه السلام ، لذلك كان على من يريد أن ينقّي بدنه و روحه من أثر هذه الخطيئة ، أن يتجرع كؤوس العذاب ، و يغسل بدموعه المتفجرة من براكين الألم و الشقاء ، أدرانه و خطاياه كلها ، متمثلا في ذلك روح الفكر الغنوصي الذي يلخص (امبرتو إيكو) جوهره بما يلاقي تصور (كثير) الذي صدر عنه في البيت المذكور يقول :" **إن الغنوصي ينظر إلى نفسه باعتباره كيانا منفيا ، وضحية لجسده الخاص معتبرا هذا الجسد قبرا أو منفى ، لقد قذف به إلى العالم ، و عليه أن يجد مخرجا منه إن الوجود شر بقدر ما نكون فريسة لهذيان جارف ، ورغبة في الانتقام ، وعلى هذا الأساس كانت الغنوصية ترى في نفسها شرارة إلهية تم هجرها ، نتيجة مؤامرة كونية ، و إذا ما استطاع الإنسان العودة إلى الله ، فإنه لن يعود من جديد إلى بداياته الأولى فحسب ، بل يكون بإمكانه بعث هذه الأصول وتخليصها من الخطيئة الأصلية** "[1] . و قد أعلن (امبرتو إيكو) أن الحب العذري " **يعود بجذوره إلى المانوية أو الغنوصية ، لأنه قائم على العفاف و فقدان الحبيب وهو إلى ذلك حب روحي يستبعد العلاقات الجنسية** " [2] ، لكن اشتراك الغنوصية و العذرية في بعض الأفكار ، لا يعد - بأي حال - دليلا على كون الغنوصية أصلا للعذرية و مشربا من مشاربها ، و يكفي للتمييز بينهما أن نذكّر بأن العذرية ظاهرة فنية لها صلة ما بملامح معتقدية ، و لم ترق إلى أن تكون مذهبا دينيا تعبديا كما هو الشأن بالنسبة للغنوصية التي صرح (امبرتو إيكو)

---

[1] - امبرتو إيكو :" التأويل بين السيميائيات و التفكيكية" ، ترجمة و تقديم : سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، 2000 ، ص : 39 .

[2] - نفسه ، ص : 39 .

نفسه بأنها كانت دينا شأنها شأن المسيحية ، غير أنها دين للأسياد بينما كانت المسيحية دينا للعبيد «[1]».

ومع استمرار الألم الذي يُتوخى منه التطهير ، و توقع الشر ، و استشراء لوثة اليأس في نفس الشاعر العذري ، يُفتَح باب الموت على مصراعيه . يقول (جميل):

لَمَّا أَطَالوا عِتَابي فيكِ قُلْتُ لَهُمْ لاَ تُفْرِطوا بَعْضَ هَذَا اللَّوْمِ و اقْتَصِدوا
قَدْ مَاتَ قَبْلي أَخو نَهدٍ وَ صَاحِبُهُ مُرَقِّشٌ واشْتَفَى مِنْ عُرْوَةَ الكَمَدُ
وكُلُّهُمْ كان مِنْ عِشقٍ مَنِيَّتُهُ وقَدْ وَجَدْتُ بِهَا فَوْقَ الذي وَجَدوا
إنّي لأَرْهَبُ أوْ قَدْ كِدْتُ أَعْلَمُهُ أنْ سَوْفَ تورِدُنِي الحَوْضَ الذي شَرَبوا
إنْ لَمْ تَنَلْني بِمَعْروفٍ تَجودُ بِهِ أَوْ يَدْفَعُ اللهُ عَنّي الوَاحِدُ الصّمَدُ«[2]»

هذه الأبيات مسكونة بمحور الموت ، الذي هو محور أثير لدى الشعراء العذريين ، و غير العذريين القدامى و المحدثين على ما يقول الدكتور(محمد بنيس) : " **إن الموت محور شعري أساسا ـ تمتد جذوره إلى ملحمة جلجامش وهو يسكن الفعل الشعري ، بما هو فعل كوني تتجاوب فيه الشعوب بعيدها وقريبها ، لذلك يمكن القيام بقراءة المغامرة الشعرية الإنسانية ، و منها العربية التي نحن بها في هذا البحث ملتصقون ، في ضوء فضاء الموت كرحم تعيد فيه التجربة الشعرية على الدوام مساءلة العالم فيما هي تعيد مساءلة ذاتها انطولوجيا و اجتماعيا و تاريخيا** " [3] .

و في هذا النص يبرز الموت كفعل كوني يوحد بين تجارب المحبين المتيمين الذين تشبثوا بأهداب الحب ، و أهداب الموت معا ، و يضرب بجذوره الدلالية والتاريخية إلى العصر الجاهلي مع (المرقش) و (عمرو بن عجلان) ، ثم يتصاعد زمنيا ليلامس طيفه مخيلة (جميل) ، و يفتحها على سلسلة من

---
[1] - امبرتو إيكو :" التأويل بين السيميائيات و التفكيكية" م س ، ص : 39 .
[2] - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 60 .
[3] - د / محمد بنيس :" الشعر العربي الحديث / بنياته و إبدالاتها " ، الجزء 3 ، م س ، ص : 214 .

التوقعات تثير مخاوف الشاعر ، و توقظ فيه غريزة حب البقاء ، حتى و إن أوهمنا – مكابرةً – أنه يجابه مصيره بجسارة ، ومن غير امتعاض . إن عدول الشاعر عن التصريح بالموت إلى التكنية عنه حينما ساقه التدفق الزمني للأحداث إليه ، هو نوع من الهروب اللاشعوري من ذاك المصير ، ثم بماذا كنّى عن الموت ؟! ، لقد كنّى عنه بالحياة ، بحوض الماء ، الذي يورَد منه ، أليس هذا دليلا على تمسك الشاعر بالحياة إلى آخر نفس؟ ، وهو في الوقت نفسه تعبير عن رغبة الشاعر في التطهر من الأدران ، طالما أن الماء يضمن الحياة و يغسل الأدران من جهة أخرى . و الحياة التي يبتغيها الشاعر هي الحياة الجديدة ، هي حياة ما بعد التطهر . ومن هنا كان الماء علامة سيميائية ترمز إلى الحياة وإلى النقاء و إلى الطهارة ، و إلى الرغبة في التجدد ، قدمه لنا الشاعر في سياق من العلامات و الرموز الجاهزة دخلت في النص كمتفاعلات نصية تاريخية «[1]» تماهت " أنا" الشاعر معها ، و امتاحت من إيحاءاتها مادة أقامت أوْد نصوص أبرزت شدة التحام الشاعر العذري بالحياة .

وإذا كان (جميل) يتناص مع التاريخ ، فإن (قيس لبنى) يتناص مع هذا النص نفسه ، يقول :

وفِي عُرْوَةَ العُذْرِيّ إنْ مِتُّ أُسْــوَةٌ   وعَمْرو بنُ عَجْلاَنَ الّذي قَتَلَتْ هِنْدُ
وبِي مِثْلُ مَــا قَدْ نَــابَهُ غيْــرَ أَنــَّني   إلَى أَجَــلٍ لمْ يأْتِ وقْتُــهُ بــَعْــدُ
هَلِ الحُبُّ إلاَّ عَبْــرَةٌ ثــُمَّ زَفْــرَةٌ   وحَــرٌّ عَلَى الأحْشَاءِ لَيْسَ لَهُ بَــرْدُ
وفَيْــضُ دُموعٍ تَسْتَهِلُّ إِذَا بــَــدا   لَنَا عَلَمٌ مِنْ أَرْضِكُمْ لَمْ يَكُنْ يَبْدو«[2]»

يبدو (قيس) كـ (جميل) قارئا جيدا للتاريخ ، فهو- كما يتضح – بصير بأمور المحبين و بمصائرهم . و إذا كان كل حدث هو حصيلة شرطه التاريخي - كما يقرر المهتمون بشؤون التأريخ ، فإنه يتكرر بتكرر هذا الشرط عبر التاريخ .

[1] - للمزيد من الاستيضاح عن معنى هذا المصطلح ، ينظر : د/ سعيد يقطين : "انفتاح النص الروائي ، النص و السياق " ،المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط 2، 2001 ، ص : 106 .
[2] - قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص : 43 .

و(قيس) يقرأ في تجارب حب سابقيه المنتهية بموت أبطالها إعلان موته هو أيضا ، ما دام الشرط التاريخي الذي أفضى إلى موت الأوائل قد تكرر معه وبهذا الإعلان الفاجع ، ينكفئ الشاعر على نفسه ينعاها في أسف ومرارة، ويقلب البصر في أمور هذه الحياة محللا قضاياها الكبرى . نظر إلى التاريخ فوجده فجائع و مآسي ، واشرأبّ إلى المستقبل ، فاشتم رائحة الموت و تساءل في أمر الحب ، فألفاه زفرات حرّى تصّاعد ، و أحشاء مكتوية تحترق و دموع مدرارة تسّاقط ، و تفكّر في أمر المحبوبة ، فوجد دارها بعيدة وأخبارها تجود على الشاعر بسيل من العبرات دافق ، تخيله ماء عذبا زلالا يرويه فيحيا ، أو يحييه بعد موته ، فيبعثه خلقا جديدا . و بهذا يكون (قيس) قد أتم صورة العاشق التراثي ، ذلك الفارس الباسل القوي ، الذي يقضي على الموت بحب الحياة ويستعيض عن حب المرأة ووفائها بحب حبه إياها ، و يقتل اليأس بالإرادة ، ويفجر من نبع الحزن و الأسى سيل الفرح و الأمل ، كل ذلك من أجل الوصول إلى غاية أسمى ، و أبعد تكشف عنها أبيات (المجنون) التالية :

ألاَ فِي سَبِيلِ الحُبِّ مَا قَدْ لَقِيتُهُ غَرَاماً بِهِ أَحْيَا و مِنْهُ أَذوبُ

ألاَ في سَبِيلِ اللهِ قَلْبٌ مُعَذَّبٌ فَذِكْرُكِ يَا لَيْلى الغَداةَ طَروبُ

أَيَا حُبَّ لَيْلى لاَ تُبَارِحْ مُهْجَتِي فَفي حُبِّهَا بَعْدَ المَمَاتِ قَرِيبُ

أَقَامَ بِقَلْبِي مِنْ هَوايَ صبَابَةً و بَيْنَ ضُلوعِي و الفُؤَادِ وَجِيبُ

فَلَوْ أَنَّ مَا بِي بالحَصى فَلَقَ الحَصَى و بالرِّيحِ لَمْ يُسْمَعْ لَهُنَّ هُبوبُ

ولَوْ أَنَّ أَنْفَاسي أَصَابَتْ بَحْرَهَا حَديدًا لَكَانَتْ للحَديدِ تُذيبُ

و لَوْ أَنَّني أَسْتَغْفرُ اللهَ كُلَّمَا ذَكَرْتُكِ لم تُكْتَبْ عَلَيَّ ذُنوبُ

و لَوْ أَنَّ لَيْلى فِي العِراقِ لَزُرْتُهَا و لَوْ كَانَ خَلْفَ الشَّمْسِ حينَ تَغيبُ »[1]

[1] -مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 23 – 24 .

تحيل اللفظة المفتاحية في هذه الأبيات (السبيل) أو الطريق على المعجم الصوفي الذي تتخذ مفردة السبيل فيه دلالات رمزية تترجم هوس الصوفية بالسفر و العبور ، يقول الدكتور (خالد بلقاسم) في هذا المعنى :" **للصوفية هوس بالسفر لأنه وسيلتها نحو الله ، وهو لديها ذو وجهين صعودي يتم عبر المعراج ، ونزولي يقود إلى الله أيضا ، و لكن عبر الدواخل ، و لعل ما يميز السفر الصوفي ، هو كونه لا يرتبط بالمكان ، و لا يتم فيه ، ... و بهذا يكون الصوفي في سفر دائم ، وإن لم يبرح مكانه ، لأن السفر عنده يتم في الشيء لا إليه** "[1].

إذا كان (المجنون) يناشد الحب أن لا يفارق مهجته ، فلكي يظل سفيره إلى ليلى ومن ثم يحافظ على الصلة بينه و بينها ، تلك الصلة التي تتأرجح صعودا مع مفردات : [الريح ، الاستغفار ، الأنفاس ، الشمس] ، و نزولا مع مفردات: [لحصى ، الحديد ، العراق] . ففي المجموعة الأولى التي تندغم فيها قوى الذات [الاستغفار ، الأنفاس] ، مع قوى الطبيعة [الريح ، الشمس] ، تتشكل رمزية تحيل على فكر صوفي يؤمن بوحدة الوجود«[2]»، و يجعل الفرد ركنا ركينا فيه لا يقل أهمية عن العناصر الأخرى ، بل هو الحقيقة الكونية الأكثر سطوعا من غيرها ، لأن الذات الإنسانية تحتوي الطبيعة بحدسها ، و تتخذها مطية توصلها إلى الحقيقة الكبرى ، بتحقيق مبدإ التأمل و التعمق الباطن ، الذي يتوسل موضوعات المجموعة الثانية ، مجموعة النزول باعتبارها معطيات طبيعية أرضية من شأنها أن تعبد طريق الفرد إلى المعرفة ، و تهيئ له سبيل الخلاص من ربقة الجسد و حاجاته ، بما هو أبقى و أجدى .

و هكذا استطاع (المجنون) بتوظيف لغة معبأة بالرمز و الإشارة ، التعبير عن شوقه لمحبوبته ، التي ترمز إلى محبوبة أخرى ، هي الروح المعذبة المتشرنقة التي يهفو لأن يجد منفذا للتأليف بينها و بين الجسد و حاجاته ، حتى يتسنى له أن يحيا حياة هادئة ، و ينعم بالاستقرار النفسي و الوجداني . غير أن ذلك غير محقق

[1] - د / خالد بلقاسم :" أدونيس و الخطاب الصوفي " دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2000 ، ص 165 .
[2] - عاطف جودة النصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات ، القاهرة ، 1998 ، ص : 326 .

حاليا ، لأن مساحة الروح أرحب و أوسع من مساحة الجسد ، يظهر ذلك في كثرة الألفاظ التي تنتسب – دلاليا – إلى معجم الروح ، منها : [الحب - قلب - غرام - معذب - مهجتي - قلبي - حبها - هواي - صبابة - الفؤاد - و جيب - ضلوعي أنفاسي) . و طالما أن هذا الشرخ بين روح الشاعر و جسده ماض في الاتساع ، فإنه سيظل ملحقا بزمرة الصوفيين الذين يخلون مساحة فكرهم كلها للروح ، فهو في حبه لـ (ليلاه) ، و شوقه إلى التوحد معها ، يماثل الصوفية في توقهم إلى الله ، و تلهفهم على التوحد معه . وإذا كان حب (ليلى) قد استحال حالة مرضية أو صوفية ، و استحالت (ليلى) – تبعا لذلك – رمزا من الرموز أو غاية من الغايات المثالية التي يتوخى المرء الوصول إليها ، حتى يثبت قوته النفسية ، وكفاءته في تخطي الصعاب على كثرتها ، و تنوع مشاربها ، فإن ذلك قد صور له الطريق الموصلة إلى هدفه السامي ذاك طريقا إلى النور ، و إلى السعادة المطلقة . و على الرغم من صعوبة طريق الحب هذا ، و كثرة مطاويه ومخاطره ، فإن الشاعر لم يبد منه تأفُّفا، بل إنه رأى عذابه شرابا مستمرأ ومستساغا ، كلما استزاد منه، ازداد التذاذا و استمتاعا . يُفهَم هذا من قوله :

تَشَكَّى الُمحِبُّون الصَّبَابَةَ لَيْتَنِي تَحَمَّلْتُ مَا يَلْقونَ مِنْ بَيْنِهِمْ و َحْدي

وكاَنَتْ لِنَفْسي لَذَّةُ الحُبِّ كُلُّهَا فَلمْ يَلْقَهَا قَبْلي مُحِبٌّ و لاَ بَعْدي«[1]»

يطالعنا (المجنون) بروح متعالية متسامية مزهوة بنفسها ، تتمتع بقدرة هائلة على مقاومة العذاب و تحمله، وعلى كفاءة عالية في تحويله إلى لذة مطلقة، بعدما كان مصدر شقاء و ألم ، و بهذا يكون قد نقل لغة الحب من حديث عن الحزن والتشكي من الفراق ، و الهجران ، و التمنع و تمادي قوى المنع في كبح رغبات الشاعر و أهوائه ، إلى تعبير عن المتعة ، و السعادة ، و الالتذاذ ، معلنا بذلك دخوله في مرحلة متقدمة من العشق ، و لا نقول الحب ، طالما أن العشق **" اسم لما فضل عن المقدار الذي اسمه حب"** [2] . إنها حالة قريبة الصلة بالعشق

[1] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 71 .
[2] - " رسائل الجاحظ " ، م س ، ص : 140 .

الصوفي الذي ينشد هو أيضا امتلاك اللذة ، و لكن بسلوك طريق مخالف لطريق الجسد . أي إذا كانت اللذة عند الإباحيين يحققها الجسد بمغرياته ، فإنها عند العذريين كما عند الصوفيين ، لا تتأتى إلا بعد التحلل النهائي من أغلاله والإعراض عن إغواءاته .

بيد أن هذا التعالي ، و ذلك التسامي الروحي ، لا يلازم هؤلاء الشعراء دائما ، فقد تأخذهم أحيانا ثرثرة التشكي من هجر المحبوبة ، فيعودون كما كانوا أول مرة كائنات أرضية تتجاذبهم نوازع الحب ، و مشاعر الضجر و الضيق بذلك الوجع المستمر الذي يظل يمزق نياط قلوبهم و يصدعها ، فلا يملكون إلا أن يتشبثوا ولو بقشة تنقدهم من الغرق ، وتعينهم على تجاوز عرض ذلك البحر اللجّي الذي ظلوا يغالبون أمواجه ، زمنا ليس بالقصير إلى أن خارت قواهم ، فاستنجدوا بمن توسموا فيه قابلية للمساعدة ، و استعدادا لتقديم يد العون لهم ، و كانت الصدفة قد و ضعت سربا من القطا في طريق و احد منهم ، وهو (المجنون) ، فاستنجد بها على نحو يبينه هذا النص :

شَكَوْتُ إَلى سِرْبِ القَطَا إِذْ مَرَرْنَ بـي فَقُلتُ و مِثْـلي بِـالبُكَـاءِ جَديـرُ

" أَسِرْبَ القَطَـا هَلْ مِـنْ مُعيرٍ جَنَاحَهُ لَعـَلّي إِلَى مَـنْ قَدْ هَوِيْتُ أَطيـرُ"

فَجَاوَبْنني مِنْ فَـوْقِ غُـصْنٍ أَرَاكَةٍ ألاَ كُـلنَا يَا مُسْتَعـيرُ مُعـيرُ

وأَيُّ قَطَـاةٍ لَمْ تُحَـرِّكْ جَنَـاحَـهَـا فَعَاشَتْ بِـضُـرٍّ و الجَنَـاحُ كَسيرُ

و إلاَّ فَـمـَنْ هَذَا يُؤَدّي رِسَالَـةً فأشْـكُرَهُ إنَّ المُـحِبَّ شَـكـورُ

إِلى اللهِ أشْكو صَبْوَتي بَعْـدَ كُرْبَتي ونيرَانُ شَوْقي مَا بِـهِنَّ فُـتورُ»[1]

نقف في هذا النص على لفظتين مفتاحيتين تفيدان في فك شفرة القصيدة ، تتمثلان في علامتي " القطا " ، و ترمز إلى الرسول ، و " الكتاب " ، و يمثل الرسالة . فالنص إذن رسالة و جهها الشاعر إلى محبوبته ، و كلف القطا بإيصالها ، لما

[1] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 87 .

توسمه فيها من مؤهلات تستجيب للشروط التي حددها (ابن حزم الأندلسي) للسفير أو الرسول ، و التي لخصها في قوله : " **و يجب تخيره ، و ارتياده واستجادته و استفراهه ، فهو دليل عقل المرء ، و بيده حياته و موته ، و ستره و فضيحته بعد الله تعالى ، فينبغي أن يكون الرسول ذا هيئة ، حاذقا يكتفي بالإشارة ، و يقرطس عن الغائب ، و يحسن من ذات نفسه ، و يضع من عقله ما أغفله باعثه ، و يؤدي إلى الذي أرسله كل ما يُشاهَد على وجهه ، كأنما كان للأسرار حافظا ، و للعهد وفيا ، قنوعا خاضعا ، ومن تعدى هذه الصفات ، كان ضرره على باعثه بمقدار ما نقص منها** "[1] .

وقد أقر (ابن حزم) بهذا بعد أن نوه بأهمية الكتاب في حياة المحبين ، و رصد بدقة دوره في تخفيف وطأة الهجر و البعد عن العاشق ، يقول : " **حتى إن لوصول الكتاب إلى المحبوب ، و علم المحب أنه قد وقع بيده و رآه ، للذة يجدها المحب عجيبة تقوم مقام الرؤية ... و يحكى أنها من وجوه اللذة** "[2]. غير أن اختيار الشاعر المنصرف إلى حقل الرسالة الدلالي ليس – بالتأكيد – اختيارا جزافيا ، بل إن وراءه دلالات رمزية ، أولها أن انتقاء الشاعر للرسول من عالم الحيوان ، يوحي بعدم ثقته في بني جنسه من البشر ، و يكشف عن إحساس مرير بالقهر الاجتماعي ، و ضيق بالرقابة التي سدت عليه طرق الوصال مع الحبيبة و لكن منفذا ما يلبث أن ينفتح له ، فيمرر منه رسالته إلى" ليلاه "، حملت في طياتها معجما كاملا من الصبابة و الوجد، أسهمت عدة آليات في تعميقها دلاليا ومدها زمنيا ، حيث توزعت و حدات هذا المعجم على كل الأبيات ، و كأننا بالشاعر تعمد التمطيط زيادة في كسب التعاطف . من هذه الوحدات : [البكاء - هويت - أشكو - الصبوة - الكربة - نيران - الشوق - ما بهن فتور] . و إلى جانب آلية التمطيط هذه ، يستخدم آلية التكثيف الدلالي القائمة على المد والتضعيف ، لتكون الحصيلة في الأخير وجع لا يقوى على مجابهته إلا بمساعدة

---

[1] - ابن حزم الأندلسي :" طوق الحمامة في الألفة و الألاف" ، تحقيق : د / طه أحمد مكي ، دار المعـــارف ، مصر ، ط2 ، 1977 ص : 58 .
[2] - نفسه ، ص : 56 .

غيره . وقد أبدى " سرب القطا " استعداده لمد يد العون له ، و لمن تخلف منها دعت جماعتهم عليه بكسر الجناح ، العضو الأكثر أهمية في حياتها .

و الواقع أن صورة الحيوانات المبتورة الأعضاء وردت في أكثر من نص عذري ، منها هذا الذي يقول فيه (كثير) :

وغودِرَ في الحَيِّ المُقيمينَ رَحْلُها وكَانَ لَها بَاغٍ سِوَايَ فَبَلَّتِ

وكُنْتُ كَذي رِجْلَيْنِ ، رِجْلٍ صَحيحَةٍ و رِجْلٍ رَمَى فيهَا الزَّمَانُ فَشُلَّتِ

وكُنْتُ كَذَاتِ الضِّلْعِ لَمّا تَحَامَلَتْ عَلَى ضِلْعِهَا بَعدَ العِثَارِ اسْتَقَلَّتِ «[1]»

يقدم الشاعر نفسه في هذه الأبيات كمعادل للناقة ، التي يغلب عليها عادة الإيحاء الإيجابي لأنها كانت " **التعبير الحقيقي عن فكرة الحركة و العمل و استمرارية الحياة التي كانت شغله الشاغل** [الإنسان العربي] **في هذه البيئة الصعبة القاسية .** " [2]، غير أن صورتها في هذا النص تنزع إلى حمل دلالات سلبية؛ فالأعرج كائن منبوذ اجتماعيا ، لأنه ناقص ، و المجتمع في أغلب حالاته لا يقبل الناقص ، أو لا يعترف بعضويته فيه ، بل إنه في بعض الأعراف ، نذير شؤم ومخلوق أصابته لعنة الرب لذنب اقترفه ، مما جعل صورته في الأذهان تصطبغ غالبا بطابع الشر و العدوانية ، و لعل ذلك ما يفسر جنوح الخيال الشعبي الذي أبدع الأساطير إلى تقديم الشخصيات الضعيفة في صورة ناقصة عضويا ، و ضعفها ناتج عن عملية نسخ تعرضت لها من قبل الآلهة لإثم ارتكبته فحقت عليها اللعنة ، و يعثر لنا الدكتور (عبد المالك مرتاض) في التراث الشعبي العربي القديم على شخصية ينطبق عليها هذا الحديث ، هي شخصية "النسناس" ، يقول : " **أما النسناس فهو كائن ضعيف مظلوم : فهو إما إنسان غير محكم الخلق ، غير مكتمل الأعضاء ، و إما حيوان أشبه الإنسان ، و إما إنسان وقع عليه المسخ ، و أصابته اللعنة ، و ألم عليه الرجز** " [3] ، لكن

---

[1] - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 78 .
[2] - د / مصطفى الشورى : " الشعر الجاهلي / تفسير أسطوري " ، م س ، ص : 102 .
[3] - د / عبد المالك مرتاض :" الميثولوجيا عند العرب / دراسة لمجموعة من الأساطير و المعتقدات العربية القديمة" ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1989 ، ص : 49 .

الشاعر أعرج ، لا لأن لعنة من السماء أصابته ، و إنما لأن حبيبته فارقته ، هذه المرأة التي عدها قسيمته ، و مكملة رو حية له ، فإذا ما تخلت عنه أحس بفراغ لا يملؤه غيرها . إن المرأة بالنسبة لـ(كثير) هي الحياة المكتملة، و السعادة المطلقة ، في وجودها تتزن شخصيته ، و تشرئب إلى الكمال الروحي.

ولـ(كثير) في نقل صورة المرأة الحبيبة أساليب طريفة ، تنم عن كفاءة عالية في الأداء الشعري ، كما تشف عن مخيلة مقتدرة ، اندغمت فيها معطيات البيئة الرعوية التي يعيش فيها مع مشاعره ووجداناته ، فأسفر ذلك عن نصوص مترفة إيحائيا و رمزيا ، منها هذا الذي يقول فيه :

وإنّي و تِهْيَامي بِعَزَّةَ بَعْدَمَا تَخَلَّيْتُ مَا بَيْنَنَا و تَخَلّتِ

لَكَالمُرْتَجي ظِلَّ الغَمَامَةِ كُلمَا تَبَوَّأ مِنْهَا لِلْمُقيلِ اضْمَحَلَّتِ

كأنّي و أَيَّاها سَحَابَةَ مُمْحِلٍ رَجَاهَا فَلَمَّا جاوَزَتْه اسْتَهَلَّتِ «[1]»

لقد استفاد الشاعر في هذا النص من إمكانات البلاغة التقليدية ، فعبر عن أنّاه في علاقتها مع المرأة بما اصطلح على تسميته بالتشبيه التمثيلي ، و قد تمت المساواة فيه بين المرأة و الماء، كثنائية شكلت حلقة مفقودة في حياة الشاعر ، و هو يجدّ في البحث عنها ، كي تستقيم له الحياة و تنقاد . و يُعَدُّ زمن البحث أو زمن الانتظار، هو البرزخ الذي يفصل الحياة عن الموت ، وقد لعب الشاعر على وتر الزمن طويلا ، مما فعّل بنية التوتر في النص ؛ إذ قسم الخيط الزمني إلى فترات تعمل بالتناوب ، نشطتها ثنائية ضدية طرفاها الرجاء و الخيبة ، فكلما رأى الشاعر سحابة توسم فيها خيرا و شغّل زر الرجاء ، لاحت بوادر الخيبة واضمحلت السحابة ، ثم تبدو له سحابة أخرى ، ليعيد العملية نفسها . و في كل مرة يرتعش النص ، وتتكاثف بنية التوتر، لتتوقف حركتها آخر الأمر على فعل الخيبة ، فتنطفئ آماله في الارتواء بالمطر ، كما ينقطع حبل رجائه في وصال الحبيبة . لهذا كله سكن بهاجس الفشل الذي يبدو أنه ظل مصاحبا له في الأرض

[1] - كثير عزة : الديوان ، م س ، 81- 82 .

وفي السماء ، فحينما يئس من الإمساك بـ(عزة) في الأرض بحث عن نظيرة لها في السماء ، فيما وراء السحاب ، بحث عن عزة المثال أو النموذج الذي يكتفي منه بتمثُّله حتى يضمن لنفسه التوازن ، و يقيها الانشطار و التصدع .

إن اشتغال الشاعر على الغياب زاد من قيمة موضوعة " المرأة " و أذكى شوقه إليها ، ذلك أن المرء كلِفٌ بما هو بعيد عن متناوله ، و " المطر" ، هذا المحور اللفظي الذي اشتغل عليه الشاعر العربي كثيرا، قدمه بوصفه قرينا لـ (عزة) في الغياب ، ضُمَّ إلى محور المرأة ليفجر من الاثنين المفقودين صورا مريعة للخيبة و الفشل اللذين وسما نظرته للحياة بميسم التشاؤم و التطير من المستقبل ، كما جعله يلصق بالمرأة أوصافا و شمائل تخدم نظرته تلك ، فسمات مثل البخل والخيانة و المماطلة في قضاء الدين ، وغيرها من القيم الخلقية السلبية المنبثة في جنبات النص العذري ، والموجهة إلى المرأة فيما يشبه التعنيف واللوم والعتاب،لا تعبر عن شخصية المرأة ، ولا تندس في زمرة شمائلها ، بقدر ما تبين فلسفة الشاعر في هذه القيم، و تكشف عن رؤيته للآخر امرأةً و مجتمعا .

و لعل أبرز ما ألصقه الشعراء العذريون بالمرأة من الصفات ، المماطلة في قضاء الدين ، و مخالفة الوعد . يقول (جميل) :

إِ نِّي إِلَيْـــكِ بِمـَـا وَعَــدْتِ لــَنَاظِـــــرٌ   نَظَــرَ الفــَقيرِ إِلَى الغَنَـــيِّ الْمُكْـــثِرِ

يَعُــدُّ الّديــونَ ولَيْسٍ يُنْجِــزُ مَوْعِــدًا   هَذَا الغَــرِيمُ لَنَا وَ لَيــــْسَ بِمُعْــسِرِ

ما أَنْتِ و الوَعْــدُ الــذي تعِــدينَــني   إلاَّ كَبَــرْقِ سَــحَــابَــةٍ لَمْ تُمْــطِرِ

قَلْـــبِي نَصَحْتُ لَــهُ فَـــــرَدَّ نَصيحَــتِي   فَمَتَى هَجــــَرْتِهِ فَمِنْــهُ تَكَثَــري «[1]»

يتناص هذا النص مع سابقه، في اتخاذ موضوعة المطر المرتجى من السحابة غير الممطرة في حقيقتها رمزا لخيبات الشاعر المتتاليات ، بعد أن أمعن في تمديد زمن الانتظار المبطن بالخوف ، و بالأمل في الآن نفسه ، مما وسم بنية النص بالتوتر وأشاع فيه معاني الحرمان الذي يكتنف كل شيء في حياته ؛ فهو

[1] - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 103، 104 .

محروم –إذ حُرِم المرأة - من الحرية ، ومن الماء ، ومن الفرح . و المرأة التي صورّها مخالِفةً لوعدها ، إنما هي معادل رمزي للحياة التي عزّ عليها أن تمده بكل ما من شأنه أن يرغّبه فيها ، وهذا يؤكد ما كنا قد أشرنا إليه من أن محور المرأة في الشعر العذري ليس وقفا على سياق الغزل و حده ، كما أن الصفات الملحقة بها رمزية أكثر منها حقيقية .

ولعل القيمة الخلقية التي لا تقل تواترا في النصوص العذرية عن القيمة السابقة هي قيمة البخل ، يقول المجنون :

لعَمْــرِ أَبيهَــا إِنَّهَــا لَبَخــــــيلةٌ ومِنْ قَــوْلِ وَاشٍ إِنَّهَــــا لَغَضَوبٌ

رَمَتْــــني عَنْ قَوْسِ العَــــدَاوَةِ إِنَّهَــا إِذَا مَا رَأَتْنِي مُعْرِضًا لَغَــلوبُ «[1]»

لقد جرى العرف الشعري و العربي عموما باستملاح صفة البخل من المرأة ، بل و عدت قيمة خلقية مكملة لمجموع صفاتها الجسدية ، وإذا كان المجتمع العربي الذي يقدس الكرم ، و يستهجن البخل ، كما لا يستهجنه مجتمع آخر ، يبارك هذه الصفة في المرأة ، فإن ذلك يعني أن البخل الذي تبديه المرأة اتجاه الشاعر يخص عرضها و عفتها ، و ذلك ما يزيد من كلف الشاعر بها ، خاصة وأن حرص العذري وهو البدوي القح على العفة و الطهارة وسائر القيم المحمودة غير خاف على أحد ، وليس لنا من سند نطمئن إليه أكثر من نص لـ (ابن خلدون) الضليع في شؤون " العمران" وما إليه من العوائد والأعراف و النحل يقول فيه : **"وأهل البدو ، و إن كانوا مقبلين على الدنيا مثلهم** [يقصد مثل أهل الحضر] **إلا أنه في المقدار الضروري لا في الترف و لا في شيء من أسباب الشهوات واللذات و دواعيها ، فعوائدهم في معاملاتهم على نسبتها و ما يحصل فيهم من مذاهب السوء و مذمومات الخلق بالنسبة إلى أهل الحضر أقل بكثير ، فهم أقرب إلى الفطرة الأولى ، و أبعد عما ينطوي في النفس من سوء الملكات بكثرة العوائد المذمومة و قبحها ، فيسهل علاجهم من علاج الحضر ، وهو ظاهر "** [2]

---

[1] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 28 .
[2] - ابن خلدون (عبد الرحمن) :" المقدمة " ، تحقيق : درويش الجويدي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط 2002 ، ص : 117 .

و صوت الأب الذي أقسم به المجنون في هذا النص ، هو صوت المجتمع الذي لا ينفك يوغر صدر المرأة ضد الشاعر ، و يمارس عليها سلطة أبوية تغذي فيها شيمة البخل ، وتؤصلها ، وتمنحها الشرعية ، على علمها بأن ما يريده الشاعر منها وهو العذري العفيف ، لا ينال من عفتها في شيء وإن خيل للمجتمع العربي المتشبع بثقافة المنع و القمع حد الثمالة «[1]» عكس ذلك. هذا كله آلم الشاعر وحزّ في نفسه وحقٌّ له ذلك ، إذا فهم أن الإعراض الذي تبديه المرأة اتجاهه لا ترضى به كبرياءها و أنوثتها ، وتحافظ من خلاله على عفتها و طهارتها ، بقدر ما تعبر به عن ذات مقهورة مسلوبة الإرادة ، تنزع منزعا رضوخيا استسلاميا. وتلك النزعة تشيع في نفس الشاعر إحساسا بالدونية و الهامشية ، في مقابل تفوق المجتمع ومحوريته لدى المرأة ، فهي لا تحرص على إرضائه ، كما يفعل هو إزاءها ، وإنما تهفو إلى افتكاك مباركة الجماعة ، و تثمينها بسلوكها هذا. وبذا تدور الدائرة على العذري فالمجتمع يسحق ذاته ، و يمحق إرادتها ، و المرأة تعينه ، وتقدم نفسها كمعول يُهوَى به على آماله و أحلامه ، فيصدعها ، لأنها تعلم بأنها الجرح الأكثر التهابا في روحه المثخنة بالجراح . وهكذا تستحيل العلاقة بينهما إلى علاقة صراع يذكي أواره تناقضُ مصالح ، و تضاربُ أهواء يؤكدها فعل الصيد الذي قدمه (قيس لبنى) فيما يشبه معركة بين طرفين ندّين . يقول :

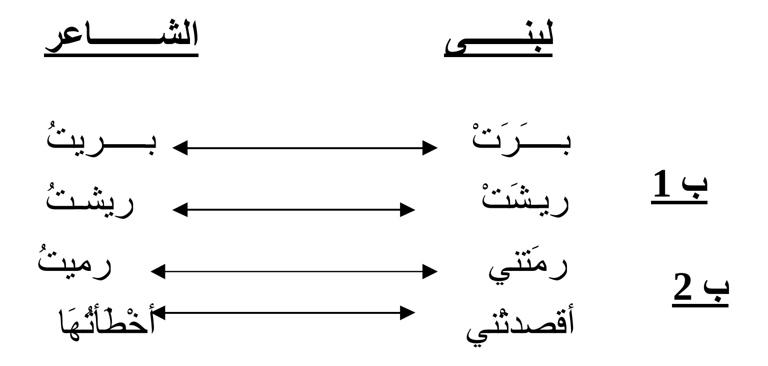
بَـــرَتْ نَبْلَهَا لُبْـــنى وَ رَيـــّشّتْ		وَرَيَّشْتُ أُخْــرى مِثْلَهَـــا وبَرَيْتُ

فَلَمَّا رَمَتْني أقْصَدَتْــني بِسَهْمِهَـــا		و أَخْطَأتُهَا بالسّهْمِ حينَ رميتُ «[2]»

تقوم العلاقة في هذين البيتين على التوازي بين الشطرين :

---

[1] - يوسف اليوسف :" الغزل العذري " ، م س ، ص : 34 .
[2] - قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص : 31 .



إن كل فعل من لبنى ، يقابله رد فعل من الشاعر ، دون أن تفصل بين الفعلين مدة زمنية ذات بال ، مثلما يُفهم من العلامتين الظرفيتين الموجودتين في البيت الثاني: [لما / حين]، وهذه البنية القائمة على التضاد التركيبي ، تحيل على تضاد على المستوى الدلالي ؛ حيث تُفعَّل آلية الصراع بين الشاعر و حبيبته ، لكنه يُحسَم لصالح المرأة ، مما يرسخ قيم الشهامة و الفروسية العربية التي يقدسها الشاعر العذري ، و يترفع بها عن إيذاء المرأة ، حتى و إن كانت خصمه اللذود ، فإذا كانت الفروسية تقتضي هزم الخصم في منازلة الرجال ، فإنها تعني الانهزام في مقارعة النساء . وهذه هي صورة العاشق التراثي الفارس الباسل الذي يسهل على المرأة اقتناصه ، فيما يعز عليه اقتناصها ، لأن أسلحتها فتاكة لا قدرة له على مقاومتها . و لنستمع لجميل يعدد لنا طرفا من هذه الأسلحة :

سَبَتْني بعَيْنَيْ جُؤْذَرٍ وَسْـــطَ رَبـْرَبٍ وصَـــدْرٍ كَفَاثــورِ الرّخَــامِ وجــيدِ

تَزيــفُ كَمَا زَافَتْ إلى سَلِفَاتِـهـا مُبَاهيةٍ طَــيَّ الوِشَــاحِ مَيــودِ «[1]»

بسهم العفاف و البخل و إخلاف الوعد و الجمال الأنثوي إذن ، سبت المرأة الشاعر العذري . و إذا كان(جميل) قد أدخل هنا بعضا من القيم الجمالية الجسدية فإن ذلك ليس ظاهرة ، فلم يُعرف عن جميل ولا عن غيره من العذريين أنهم عبيد الجمال الجسدي ، ولا صناع الخيال الشبقي . بل إنهم كانوا مثالا ممتازا للإنسان

---

[1] - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 67 .

الذي يغالب أهواءه وغرائزه فيقهرها ، وتتغير إذ ذاك نظرته للمرأة من نظرة تخالطها الشهوة و تدنسها الأهواء ، إلى نظرة تقدير إن لم نقل تقديس ؛ لأن ذلك الحب الذي يكنه العذري لحبيبته لا يطفىء شرارته سوى الـ **" توحد في ذات المرأة التي أحبها ، و أحاطها بالعفة و الطهارة "**[1] ، ولأجل ذلك كان التكوين الإستطيقي للمرأة عندهم ، يغلب عليه طابع الروحانية و المثالية ، الذي يُعنى بتعداد المعايير الجمالية المعنوية ، مثل المشية و الابتسامة ، فضلا عن الشمائل الخلقية السلبية اجتماعيا ، الإيجابية فنيا ، مثل البخل ، و الجفاء ، و الصدود والهجران ، و التماطل في أداء الدين ، و إخلاف الوعد ، و الخداع و المراوغة وغيرها من الخصال التي شكلت في الشعر العذري ظاهرة تستحق العناء وتحتاج إلى دراسة مستفيضة ؛ حيث حورها الشاعر، و انحرف بدلالتها من النقيض إلى النقيض بما يستجيب لرؤيته ، و يخدم نظرته للمرأة ، التي كثيرا ما دخل معها في علاقة جدلية أبان من خلالها عن موقف فلسفي منها ، فهي تارة مكملة له متوحدة معه روحيا ، و هي طورا خصم له ، تناصبه العداء و تقابل ودّه بجفاء ، ثم هي حينا مقهورة مستعبدة ، و حينا بطيئة مماطلة أو صائدة ماكرة.

كل هذه النماذج الأنثوية قدمها لنا الشاعر العذري في إطار **رعوي** يعكس شدة التحامه ببيئته وانغماسه في القضايا الكبرى لمجتمعه المؤرّق بمشكلة الماء والمولع بمراقبة السحاب ، و ترقب المطر ، و المثمِّن لقيم العفة ، و الكرم والوفاء ، و المستهجن لمقابلاتهم من امتهان الرذيلة ، و البخل ، و إخلاف الوعد .

فصوت القصيدة العذرية هو صوت أنا الشاعر في علاقته مع البيئة ، و مع المجتمع ، و مع المرأة التي تعددت نماذجها و صورها في النص العذري ، فإلى جانب كونها أما و حبيبة ، فهي أيضا رمز للمثالي و المطلق و الكامل المجاوز للكائن والموجود .

[1] - د / فاطمة حميد السويدي : " الاغتراب في الشعر الأموي "، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط 1 ، 1997 ، ص : 156 .

- - **المرأة المثال** :

عالم الأنوثة هو عالم العذري الأثير الذي أفرغ فيه مكبوتاته ، و عاش فيه حياته ، و لملم في جنباته شتات أفكاره . الأنوثة هي ملاذ العذري في عراء الحياة و جفاء الصحراء . و سلاحه الأشد فتكا في مقارعة الموت، و الذبول ، واليأس. أحب الشاعر الأنثى ، فصاغ حبه كله شعرا ، وتمنى حياة سعيدة هانئة متعالية،فجسد تلك الحياة المتأمَّلة، امرأة شحذ لها من الصفات الجسدية و الشمائل الخلقية ، ما يكفي لأن يقيمها مثالا ، أو أنموذجا للكمال . أوجد لها من الأشباه الحيوانية والنباتية و الكونية و الشيئية ما تواضعت البشرية على اعتماده كمرجع للجمال وللكمال . فمن عالم الحيوان اصطفى العذري المها و الغزال ، ومن النبات استخلص النخل و أنواعا منوعة من الزهور و الرياحين و السوائل الروحية كالعسل و الخمر ، و في عالم الأشياء وجد الدمية ، ووجد في الكون الشمس والقمر و الكواكب «[1]» ، و كل هذه الأشياء ، و الموضوعات الحية والميتة ، ترمز إلى معبودات قديمة أو تحيل على مرجعيات ميثولوجية أو عقائدية ، لا يُستبعد أن يكون الشاعر قد استحضرها و هو يصوغ تجربته الحياتية شعرا ، و ينقل رسالته الرؤيوية و الفلسفية قصيدة ، مع ما يعنيه كلاهما من انحراف ينص عليه ناموس الفن ، و يشدد عليه ؛ ذلك أن " **الفن موقف غير محايد من الواقع ، مهما كانت قيوده و مشاكله ، فهو موقف يعبر عن رسالة لا تخلو من بث إيديولوجي** "[2] . و العذري يكون قد انطلق من خلفية جاهلية تزعم أن المرأة لها بعض الصلة بالآلهة ، وإن لم تكن آلهة فهي رمز لها ذلك ما يفهم من نص هذه فحواه : " **وهكذا ارتبطت المرأة عند الجاهليين بنوع من العبادة الغامضة التي ترمز إلى تقديس الخصوبة و النماء** " [3]. و لنا في القرآن الكريم ما يشهد على أن تلك الهالة القدسية التي حفت بمحور المرأة في الشعر العذري هي سليلة معتقد جاهلي ذهب إلى اعتبار المرأة كائنا سماويا من طراز الملائكة

[1] - د / حسن عبد الجليل يوسف :" عالم المرأة في الشعر الجاهلي" ، م س ، ص : 06 – 07 .
[2] - / ثناء أنس الوجود :" تجليات الطبيعة و الحيوان في الشعر الأموي " ، م س ، ص : 02 .
[3] - د / مصطفى الشورى : الشعر الجاهلي تفسير أسطوري ، 1996 ، ص : 70 .

يقول الله تعالى : ﴿ فاسْتَفْتِهِمْ ألِرَبِّكَ البَنَاتُ و لَهُمُ البَنونْ ، أمْ خَلَقْنَا الملائكَةَ إنَاثًا وهُمْ شَاهِدونْ ، ألاَ إنَّهُمْ مِنْ إفْكِهِمْ لَيَقولونَ وَلَدُ اللهِ ، وإنَّهُمْ لَكَاذِبونْ ، اصْطَفَى البَنَاتِ عَلَى البَنينِ ، مَا لَكُمْ كيَفَ تحْكُمونْ ﴾[1].

وإذا كان ثمة من الجاهليين من يزعم أن الأنثى كائن مفارق لجنس البشر ، لذلك فهو يستحق أن يقدس أو يؤله ، فإن (كثير عزة) يقول ما يصب في هذا المعنى :

اللـهُ يَعْلَمُ لـوْ أرَدْتُ زيـادَةً فـي حُبِّ عـزّةَ مَا وجَدْتُ مَزيدَا
رُهْبَانُ مَدْيَنَ و الذينَ عَهِدْتُهُمْ يَبْكـونَ مِنْ حَذَرِ العَذابِ قُعودا
لوْ يَسْمَعونَ كَمَا سَمِعْتُ كَلاَمَهُمْ خَـرّوا لِعـزّةَ رُكَّـعًا و سُجودا
والمَيْتُ يَنْشُرُ أن تمـسَّ عِظَـامَـهُ مَسًّا و يَخْلُدُ أَنْ يَرَاكَ خُلـودَا«[2]»

يسلك (كثير) مسلك الصوفية في حبه و هيامه ، فهو يستعمل لغة يكاد يُقرَأ في ظاهرها ما يعتبر تدنيسا و انتهاكا لحرمة المقدسات ، و تأليهًا للمرأة ؛ من حيث إنها تضطر الرهبان لأن يخروا لها ركعا و سجدا ، ومن حيث إنها قادرة على إحياء العظام ، وواحد هو الله الذي تسجد له الخلائق جميعا و تركع، وهو وحده الذي يحيي العظام وهي رميم ، قال تعالى : ﴿ يحْيِـي العِظَامَ وَهْيَ رَميمْ ﴾«[3]» .أما (عزة) فليس لها حول و لا قوة لفعل ذلك . غير أن الواضح أن (كثيرا) ،لا يعول على ظاهر اللغة في نقل رسالته إلى القارئ ، وإنما يعول على باطنها المعبأ بالرمز و الإيحاء ، خروجا منه عن المألوف ، و تعففا من المكرور المعاد وتحقيقا لعنصر " الأدبية " للغته النصية ؛ من حيث إن اللغة الأدبية " **تختلف عن اللغة العادية المتداولة ، وذلك لأنها تسعى إلى أن تقول**

---

[1] - سورة " الصافات " ، الآيات: [149 – 154] .
[2] - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 113.
[3] - سورة " يس " ، الآية : 78 .

شيئا مختلفا أصلا عما تقوله اللغة العادية ، ومن ثم نطالع في الشعر مثلا صورا و تراكيب تختلف عن التراكيب المعتادة ، و نجد ألفاظا تتراكب مع بعضها في الشعر قد لا نألفها كثيرا في اللغة العادية اليومية "[1] ، وقد كان من الممكن أن يأخذ التعبير عن مشاعر الحب شكل الاستقرار و الثبات في التراث العربي ، بما يحمله في طياته من صور نمطية، وأساليب متواترة ، لو لم يجتهد الشعراء في إيجاد بدائل فنية كفت المتميزين و الجيدين منهم ، شر السقوط في شرك التكرار الذي ينفي الأصالة و التفرد ، وقد وجد (كثير) البديل في نبع اللغة الفياض ، فاستقى منه معانيه ، و بلّ به ريق قصيدته، لتظل حية على تعاقب الأزمان و الدهور ، وقد اختار منهل الصوفية اللغوي ، و استقى منه ألفاظا من قبيل : [الخلود – خلودا – يراكا - ركعا - سجودا - ينشر- يبكون - الله - يعلم - حب ...] ليدلل على رمزية الأنثى (عزة) ، و يستر رغباته المنصرفة إلى الخلود ، وإلى الوصول إلى الحقائق المطلقة ، فالشكل الفيزيائي للأنثى ما هو إلا مطية يتوسلها الشاعر كما الصوفي للوصول إلى الله ، و إلى الحقيقة الكونية الكبرى ومن هنا فالمرأة هي أشبه ما تكون بكائن نوراني يرمز إلى الله المعبود ، إذ كان لا بد من اتخاذ كائن أرضي ينطلق منه العبد للتأمل ، والتملي في المحدثات ، و كانت المرأة ذلك الكائن لما اكتسبته عبر التاريخ من دلالات رمزية دنت بها إلى حال من التقديس ، و أتاحت لها تسنّم تلك المكانة المكينة، فإذا سُلّم بأنها ليست آلهة فهي رمز للآلهة «[2]» ، لذلك فلا عجب أن نجدها معادلة للشمس المعبودة عند بعض الجاهليين«[3]» ، يقول (المجنون):

فَقَالوا : أَيْنَ مَسْكَنُهَـــا و مـــَنْ هـــيَ   فَقُلْتُ : الشَّمسُ مَسْكَنـــهَا السّمَاءُ «[4]»

وإذا كان (المجنون) قد حافظ على بقايا جاهلية في صياغة رمزية المرأة، فإن (جميلا) استفاد من المذهب الجديد، مذهب الصوفية في تصوره للمرأة، يقول :

[1] - د / محمود العشيري :" الاتجاهات الأدبية و النقدية الحديثة " ، ميريث للنشر و المعلومات ، القاهرة ، 2003 ، ص : 185 .
[2] - عاطف جودة النصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، م س ، ص : 143 .
[3] - مصطفى عبد الشافي الشورى : " الشعر الجاهلي ، تفسير أسطوري" ، م س ، ص : 29 .
[4] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 14 .

وَتَبْســـمُ عَنْ لَمْعِ البُـــروقِ مُنـــصَّبٍ أَغَـــرٍّ* الذرى يُزْجي صبـــيرا منَـــضَّدا

كشَمْسٍ مِـــنْ فُروجِ غَـــمـــَامـــَـــةٍ وقَد وافَقَتْ طَلْقًا مِنَ النَّجْمِ أسعَدَا«[1]»

في هذين البيتين تتداخل الأفكار ، و التصورات ، و الظواهر لتعكس مبدأ وحدة الوجود عند الصوفية ، وتبرز فكرة التجلي الإلهي في أشكال الطبيعة ومظاهرها و صورها فليس ملفوظات :[البرق - السحاب -الشمس - الغمامة - النجم] سوى تجليات للألوهية كما يشير الدكتور (عاطف جودة النصر) بقوله: " **وعلى هذا أدركت العرفانية الصوفية الكون من حيث واحديته ، على أنه الله أو الطبيعة الطابعة ، و أدركته من حيث التبعض و التخارج ، و كثرة الصور و المظاهر على أنه أحوال و تعينات نابعة من الألوهية في طبيعتها المطبوعة** "[2] .

فـ(جميل) إذن يؤمن بمبدإ وحدة الوجود ، الذي بموجبه تدخل كل الكائنات في نسيج متلاحم «[3]» ، ويعد استعمال الشاعر لضمير الغائب واحدا من تجليات هذا المبدأ الذي صدر عنه الشاعر هنا ؛ وذلك من حيث ورود احتمالية دلالة ضمير الغائب على الميتافيزيقي ، و المطلق ، و غير المتعين ، و كذا إفادته- في هذا النص - لمعنى امتزاج مظاهر الطبيعة الباعثة على الرهبة ، و الموحية بالجلال ، والموجبة للاعتداد بمظاهر الجمال الأنثوي .

و يزداد النص العذري انفتاحا على الفكر الصوفي ، عندما يسوّى بين ريق المرأة و الخمر ، يقول (قيس لبنى) :

و لِلْحَـــائِـــــمِ العَطْشَانِ رَيٌّ بِريـــقِـــهَا و لِلْمَرِحِ المُخْتَالِ خَمْـــرٌ و مُسْكِرُ«[4]»

و للصوفية في الخمر – كم نعلم - فلسفة خاصة ، و مفهوم مخالف ، حيث شغلت مساحة كبيرة في شعرهم و فكرهم ، و قُدِّمت على أنها رمز من الرموز التي دار عليها الفكر الصوفي ، و إذا قرنت المرأة بوصفها رمزا للجمال المطلق ، كان ذلك إيذانا بدخول عالم الصوفية من بابه الشرعي ، يفهم هذا من قول (عاطف

* [أغر : أبيض / يزجي : يسوق / الصبير : السحاب الأبيض] . أنظر الديوان (الحاشية) .
1 - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 56 .
2 د / عاطف جودة نصر : " الرمز الشعري عند الصوفية" ، ص : 315 .
3 - نفسه ، م س ، ص : 226 .
4 - قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص : 47 .

جودة النصر) :" **كما حللوا العلاقة بين السكر و الشهود المباغت للجمال المطلق متجليا في الأعيان ، و الحيرة في المشاهدة ، و الدهشة التي تعتري الصوفي إذا ما سكر بهذه الخمرة الإلهية** "[1].

و لن تتعين بدقة نقطة التقاء قيس مع الصوفية في فهم العلاقة بين الخمر والمرأة إلا بعد تقصي مدلولات العلامات اللغوية [ري – المرح - المختال - خمر - مسكر) في المعجم الصوفي ، فقد ميز الصوفية بين ثلاث درجات للسكر ، أولها الذوق وهو حصيلة خلوص نية العبد في التنزه عن المآرب ، ثانيها الشرب ويُتَوصَّل إليها عندما ينجح المرء في منازلة ما يجد من رغائب ، و ثالثها الري و يبلغها الصوفي عندما يواصل طريقه هذا دون أن يعتريه ضعف أو فترة «[2]» و إذا دامت تلك الصفة و لم يورثه الشراب سكرا ، كان " **صاحيا بالحق لا يتأثر بما يرد عليه ، و لا يتغير مما هو به** "[3] و(قيس) " تذوق" و " شرب" و "ارتوى" ، لأنه أخلص النية في حبه لـ(لبناه) ، وواصل طريقه – على وعورتها – من دون أن يثنيه عن عزمه عائق أو معارض ، وظل وفيا لهدفه زمنا من غير أن يتأفف أو يتململ تحت وطأة ذلك الحب الممض ، ومن هنا كانت طريق العذري للمرأة كطريق الصوفي إلى الله ، تعب كله و عوائق و عثرات ، و لكنه يمنّي بنهاية سعيدة و لذة أبدية .

و إذا كان ريق (لبنى) خمرا كما أخبرنا(قيس) ، فإن وجه (ليلى) شمس أو بدر و عيونها عيون مها :

أَنيري مَكَانَ البَدْرِ إنْ أَفِلَ البَدْرُ وقومي مَقَامَ الشمس ما استأخرالفجرُ

فَفيكِ مِنَ الشَّمْسِ المُنيرَةِ ضَوْؤُهَا ولَيْسَ لَهَا منكِ التَّبَسُّمُ و الثَّغْرُ

بَلى لَكِ نورُ الشَّمْسِ و البَدْرِ كُلُّهُ و لاَ حَمَلَتْ عَيْنَيْكِ شَمْسٌ و لاَ بَدْرُ

[1] - د / عاطف جودة نصر : " الرمز الشعري عند الصوفية " ، م س ، ص : 342 .
[2] - نفسه ، ص : 343 .
[3] - نفسه ، ص : 343 .

لكِ الشُّرْقَةُ الّلأْلاءُ و البَدْرُ طَالِــعٌ و ليْسَ لَهَا مِنْكَ التَّرَائِبُ* والنَّحْــــرُ

ومِنْ أَيْنَ للشَّمْسِ المُنيــرَةُ بالضُّحَــى بِمَكْحولَةِ العَيْنَيْنِ فــي طَرْفِهَــا فَتْــرُ

وأَنّى لَهَا مِــنْ دَلِّ لَيْلى إذَا انْـــثَنَتْ بعَيْنَــيْ مَهَاةِ الرَّمْلِ قَدْ مَسَّهَا الذُّعْــرُ

تَبَسَّمُ لَيْلَى عَــنْ ثَنَــايــَا كَأَنَّـــــهَا أَقَاحٍ بِجَرْعَــاءِ المَـــراضيــْنِ أَوْ دُرُّ

مُنَعَّمَةٌ لَــوْ بَــاشَرَ الذَّرُّ جِلـــــْدَهَا لأَثَّــرَ مِنـــــْهَا فــي مَدارِجِــهَا الذَّرُّ

إِذَا أَقْبَلَتْ تَمْشـــي تُقَــارِبُ خَطْــوَهَا إلى الأَقْرَبِ الأَدْنى تَقَسَّمَهَا البهـــرُ«[1]»

لئن قرّ في أذهان كثير من الدارسين أن الشعراء ، حينما يشبهون المرأة بالشمس أو القمر ، فإنهم يتمثلون روح بعض المعتقدات الجاهلية التي كانت تراها رمزا للآلهة«[2]»، فإن قراءة أخرى قد تستعيض عن هذه الفرضية بفرضية أخرى مؤداها : أن (المجنون) في هذه القصيدة ينزل الشمس و القمر والكواكب من أبراجها العاجية ، ويحل محلها المرأة الواقعية ، لأنها أحق بأن تعلو منزلتها ما دامت تملك من المؤهلات و الخصائص التكوينية ما يجعلها تفضل على الشمس و على غيرها من الكواكب ، و ليست عملية المقارنة التي أجراها (المجنون) في هذا النص بين المرأة والشمس ،إلا برهنة على تلك الأفضلية ، أفضلية ليس على الشمس فقط ، بل على الطبيعة ، كلها ؛ شمسها وبدرها ، و حيوانها و نباتها . فليس في الطبيعة كائن يجمع كل مقومات الجمال ؛ إذ كل ما يستحسن في الشمس و القمر، الضوء و الإشراق ، و مجمل ما يُستحب في الظباء ، المقلتان و الجيد. أما الأقحوان فنصيب المرأة منه البياض . بينما تلتئم هذه المقومات كلها وأخرى في المرأة ، وذلك تقريبا ما يذهب إليه الدكتور(حسن عبد الجليل يوسف) في إحدى قراءاته لبعض النصوص الجاهلية ، يقول : " **و الشاعر عندما يقدم المرأة هذا التقديم المتميز إنما يجعل منها صورة للشمس المعبودة قديما ، أو**

* - [الترائب : ج تريبة ، عظمة الصدر / جرعاء : رمل مستوية لا تنبت شيئا / المراضين : اسم موضع / الذَّر : النمل الصغير / البهر: انقطاع النفس] ، أنظر : الديوان (الحاشية)

1 - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 80- 81 .

2 - د / مصطفى عبد الشافي الشورى :" الشعر الجاهلي ، تفسير أسطوري " ، م س ، ص : 132

الغزالة المعبودة ، و كأنه بهذا يسقط هذه المعبودات من عرشها ، و يحل محلها تلك المخلوقات التي تهبه الحياة الحقيقة ، إنها دائما عندما تغيب الشمس وتنفر الغزالة ، وتختفي الدمى عن عينيه ، إنها تقدم له كل أسباب الحياة النافع منها و الممتع ، كما تمثل الضرورة ، فلا حياة له بدونها ، إنها تمثل له الخصوبة في مقابل الجدب الذي يحيط به في صحرائه القاحلة ، و تمثل الأمن والسكينة في مقابل الخوف و الرهبة التي يفرضها الزمان و المكان عليه وتمثل المتعة في مقابل الحرمان الطبيعي و الوجودي الذين يحيطان به " [1].

فالشاعر إذن بتحلله من النظرة التقديسية للطبيعة بمظاهرها، يكون قد صاغ لنفسه فلسفة خاصة في الوجود ، قوامها الثقة في الجنس البشري ، و الاعتداد به بعد ما أنس فيه قوة و قدرة على تسخير الطبيعة لإرادته . وفعل الأمر الاستهلالي " أنيري " يوحي بأن الشاعر يقف في موقف قوة و جموح ، أخضع بموجبه تضاريس الكون لعملية تغيير شاملة ، استهدفت أول مـــا استهدفت الشـــمس و البدر ؛ حيث زحزحهما من مكانهما ، و أحل محلهما المرأة التي أعطاها صفة البديل حسبما يُفهم من قوله " **أنيري مكان البدر** " ، و " **قومي مقام الشمس** " .

كل هذا يكشف عن نظرة واقعية ينظر بها (المجنون) إلى الأشياء ؛ حيث اطرح الغيبيات جانبا ، و مضى يفلسف الكون وفق رؤيته له ، موظفا في ذلك لغة رامزة تتوزع علاماتها بين حقل " الطبيعة " و حقل " الإنسان " ، وحقل " الزمن " على اعتبار أن هذه الأقطاب ثلاثتها هي التي فعّلت بنية الصراع التي انبنى عليها النص .

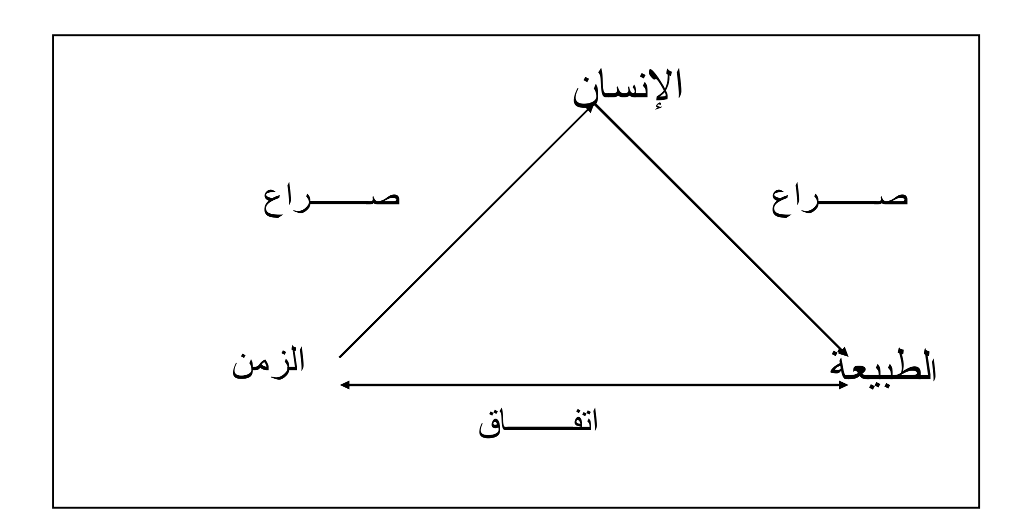
إن صورة الإنسان البيضاء الناصعة المقابلة لصورة الأقاحي المنغرسة في مكان قفر ، ترمز إلى قوة الإنسان ، و حيويته ، و جماله ، في مقابل تجهم الطبيعة وفقرها و بؤسها ، فالأسنان البيضاء هي علامة للجمال ، و للقوة ، و للصحة وبروزها للعيان أيضا يوحي بانطباع ابتسامة على وجه صاحبها ، و تلك الابتسامة هي ابتسامة النصر، و القوة ، و الزهو . أما ملفوظ " الذر" الوارد في

---

[1] - د / حسن عبد الجليل يوسف :" عالم المرأة في الشعر الجاهلي " ، م س ، ص : 17 .

البيت الموالي والمرادف لـ" النمل" ، فيمثل الزمن الذي يمخر جسد الإنسان كما يمخر النمل جسد الشجرة فيميتها ولو بعد زمن طويل ، و الزمن ظهير الطبيعة في إفزاع الإنسان و صياغة مصيره . و حركته شبيهة بحركة النمل؛ بطيئة ولكنها تفعل فعلها ، أما لونه النازع دوما إلى القتامة و السواد في المرجعية الرمزية ، يماثل لون النمل ، وهو ينسجم – دلاليا – مع المشي ، الذي نجده في البيت التالي ، و المشي فعل تنجزه المرأة فيصيبها التعب و الإعياء إلى درجة أن " **يتقسمها البهر** " ؛ أي ينقطع نفسها .

و باستنتاج المعادلات الرمزية لأطراف الصورة ، تكون الشمس معادلا للزمن والمرأة معادلة للإنسان على وجه الإطلاق و العموم ، و يكون المعنى مؤداه : أن الزمن يُرهق الإنسان و يعييه بصروفه و نوائبه ، و الطبيعة تقهره بقسوتها وخشونتها ، ولكنه – مع ذلك- يبقى صامدا وقويا ، يعتلي هرم المثلث كما يتضح في هذه الترسيمة :



و تتكرر صورة هذا المثلث عند (قيس لبنى) في قوله :

إِذَا عِبْتُـــهَا شَبَّهْتُـــهَـــا البَدْرَ طَالعًـــا   و حَسْبُكَ مِنْ عَيْبٍ لَهَا شَبَـــهُ البَدْرِ

لقَدْ فَضُـــلَتْ لبنى علَى النّاسِ مِثْلَمَـــا عَلَى أَلْفِ شَهْرٍ فَضُلَتْ لَيْلَةُ القَـــدرِ

إذا ما مَشَت شِبْرًا مِنَ الأرْضِ أَرْحَفَتْ مِنَ البَهْرِ حَتَّى مَا تَزِيـــدُ على شِبْـــرِ

لَهَـــا كفـــلٌ يَرْتَجُّ مِنْهـــَا إذَا مَشَتْ ومَتْنٍ كَغُصْنِ البَانِ مُضْطَمِرَ الخَصْرِ«[1]»

يراكم الشاعر الصور بنيّة إبراز أنوثة المرأة ، و يركز على جمالية التناسب بين مواطن الاكتناز و الضمور ، مادام " **الجمال بوجه عام يقوم على التناسق و النظام ، فقد استطاع الشاعر العربي أن يقدم صورة للمرأة فيها كثير من التناسق و النظام ، كما أن فيها من العناصر الجمالية التي تتفق ووظيفة المرأة بوصفها أنثى ، بل إن الشاعر قد أضاف لجمال المرأة الجسدي جمال الأمومة و جمال الإخلاص لزوجها فوصفها بأنها " عروب " ،ثم أضاف لها عنصر الحرارة شتاء و البرودة صيفا ، وكأن لها القدرة على قهر الضرورة في الطبيعة ، وجذب الرجال في كل فصول السنة** " [2] ، و قبل أن يعمد الشاعر إلى إبراز جمال المرأة من هذا الطريق ، كان قد استثمر عنصر البدر في صورته الوضيئة المكتملة للإشارة إلى الزمن من جهة ، وإلى معنى الكمال من جهة أخرى ، فالبدر حين يكتمل منتصف الشهر ، يبلغ منتهى الجمال ، و لكنه يبقى أقل من المرأة فتنة و سحرا ، و واضح أن المرأة التي يتحدث عنها (قيس) هي ليست امرأة متعينة مقصودة بذاتها ، و إنما هو يتحدث عن الأنثى المطلقة ، عن المرأة المثال ، المرأة التي تعيش خارج المكان ، و خارج الزمان أيضا ، فهي لا تحس بوطأة الزمن ، و لا تعيشه لأنها فتية دوما ، جميلة أبدا ، خالدة في تصور الشاعر ، لا تموت ، ولا يقتلها الزمن ، وإن تعاقبت أيامه و شهوره ، هي من البشر كليلة القدر من الليالي ، تبقى دائما رمزا لحياة جديدة ، و ميلاد عسير متمخض من رحم الموت ، و الخوف ، و الظلام ، وهي لذلك سالبة لقلب الشاعر و آسرة لبه .

---

[1] - قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص :52 .
[2] - د / حسن عبد الجليل يوسف :" عالم المرأة في الشعر الجاهلي " ، م س ، ص : 44 .

لقد أحب (قيس) (لبنى) لذاتها ،لا لأنها امرأة تملك إمكانات الإمتاع المادي الشبقي. وهنا نلتقي – مرة أخرى – مع الفلسفة الصوفية التي تومئ إليها عدة علامات في النص ، مثل : [مشت - أزحفت] المنسجمتين مع فكرة الطريق إلى الله عند الصوفية . هكذا يبدو حب (قيس) حبا فيما و راء المتعة ، و الزواج و الأرض ، حب في مستوى المتعالي و المطلق و الكوني .

وإذا كانت المرأة عند (قيس) تفوق الشمس و البدر الرامزين إلى مقدسات عربية قديمة ، فإنها عند (المجنون) تشبه أو تفوق الغزال ، الذي يرمز هو أيضا إلى الشمس المعبودة عند الجاهليين«[1]»، يقول :

أَيَــا جَبَــلِ الدّوْمِ الذي فِي ظِلاَلِــهِ   غَــزَالانِ مَكْحــولاَنِ مُؤْتَلِــفَــانِ
غَزَالاَنِ شَبَّا فِي نَعيــمٍ و غِبْــطَــــةٍ   ورَغْــدَةِ عَيْشٍ نَــاعِــمٍ عَطِــرَانِ
أَرَغْتُهُمــَا خَتْــلاً فَلَمْ أَسْتَطِعْهُــَا   فَخَــرًّا وَشيكًــا بَعْدَمَا قَتَلانــي
خَليليَّ أَمَّــا أُمُّ عَمْــرو فَمِنْهُــمَا   وَأَمَّا عَنِ الأخرى فَلا تَسَلاني«[2]»

يغمسنا الشاعر في هدأة مكان آمن يرتع في مراعيه غزالان وادعان مؤتلفان قد يكون أحدهما معادلا للشاعر نفسه ، أما الثاني فهو ليلاه ، و كأن هذه الصورة منتزعة من شريط ذكريات الصبا ، أين كان الشاعر و حبيبته ينعمان بهناءة الحب ، دونما رقيب ، و لكن يد القدر باغتتهما على حين غرة ، و حاولت أن تفرق شملهما ، فما استطاعت أن تخنق أنفاس حبهما . إن عدم توفيق الشاعر في اللحاق بالغزالين كما يفهمنا ظاهر القصيدة ، هو في حقيقته إشارة إلى ذلك الحب الخالد الذي لا يقوى أحد على محوه ، و إزالته من الوجود ، فهو ينفلت من قبضة المتربصين به قدرا و أناسا ، و ينفر كما ينفر الغزالان النافران ، و لئن صرح في البيت الأخير أن (ليلى) هي واحدة من ذينك الغزالين ، فإنه يبقي السؤال عن هوية الثاني مطروحا ، و هذه حيلة عمد إليها الشاعر كي يستكمل لعبة التشكيل

[1] - مصطفى الشورى : " تفسير أسطوري للشعر الجاهلي" ، م س ، ص : 75
[2] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 190 .

الجمالي الرمزي التي كان قد بدأها و التي تجعل القارئ يعيش مع النص حالة شك دائم فهو لا يقبض على معنى من المعاني حتى تتراءى له في **فضاء** النص معان أخر وبذا تغدو **" ســــــيرورة المعنى هي سلسلة اختــــــيارات و انتقاءات ، وربما سلسلة تحريفات دلالية و تركيبية. "** [1]

و يبدو أن موضوعة « الغزال » صادفت هوى محببا في نفوس العذريين ، حيث وظفوها في غير ما نص توظيفا رمزيا يؤكد القيمة المثالية للمرأة ، يقول (المجنون) :

إِذَا جِئْــتَ بَابَ الشِّعْبِ شِعْبِ ابْنِ عَامِرٍ فَأَقْــرِ غَزَالَ الشِّــعْبِ مِنّــي سَلاَمِيَــا

وقُلْ لِغــَزَالِ الشِّعْبِ هَــلْ أَنْتَ نَــازِلٌ بِشِعْبِكَ أَمْ هَلْ يُصْبِحُ القَلْبُ ثَاوِيَا« [2]**»**

حضور عارم للمكان ، مع الفعل الذي يمتد في حركة موحية متوالدة ، تؤكد صيغته «الأمرية» انفتاحه على الآتي ، الذي يعد بإمكانات التحول و التغير وانفتاحه أيضا على الآخر ، الذي يبثه مشاعره ووجداناته ، دونما خجل أو تحرج لأن حبه ليس حبا شهوانيا ماديا يستحق أن يُدَارى . إنه حب روحي شيمته العفة والنقاء ، و غايته السمو و التعالي ، و لما كان ذلك هو مذهبه فيه ، فهو حري أن يفتخر به و يباهي ، كما يباهي بمحبوبته المكتملة الجمال ، التي تستحق أن يبذل في سبيلها حياته كلها ، يقول(المجنون) :

شَرَيْتُ بلَيْلى شبْهَ لَيْلى و لَوْ أَبَــوا لأَعْطَيْتُ مِنْ مَالِي طريفي وتَالِــدي

فيــا بَائِعَيْ شَبَهًــا لليْلى قُتِلْتُــمَا و جُنِّبْتُــمَا مَــا نَالَــهُ كُــلُّ عَابِدِ

فلَوْ كُنْتُمَا حُرَّيْنِ مَا بِعْتُمَــا مَعًــا شَبيهًــا لِلَيْلَــى بيعَــةَ الْمُتَــزَايِــدِ

و أَعْتَقْتُمَــاهَا رَغْبَــةً فِي ثَوَابِهَــا و لَمْ تَرْغَبَا فــي نَاقِصٍ غَيْرَ زَائِــدِ

فــلاَ ظَفَرَتْ كَفَّاكُمَا بكَرِيمَــــةٍ وجُنِّبْتُمَا صَوْتَ الغَمَامِ الرَّواعِــدِ « [3]**»**

---

[1] - د / حسين نجمي :" شعرية الفضاء " ، م س ، ص : 17 .
[2] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 218 .
[3] - نفسه ، ص : 67 – 68 .

الشاعر إذن يشتري شبه ليلى و يعتقها ، لأنه يعشق الحرية ، و يبذل في سبيلها "**طريفه و تالده** " . و ما دامت المرأة مثالا لكل ما هو" جميل " و" جليـــل" في الكون - على حد تعبير الدكتور (حسن عبد الجليل يوسف)- «[1]»، فالحرية مثيلتها ومعادلتها من حيث إنهما تفتنان الشاعر ، و توقظان فيه غريزة حب الامتلاك . و فعل الشراء هو من التجليات الفنية لهذه الغريزة ، و أمارة من أماراتها ، لأنه ينسجم دلاليا مع فكرة الملكية ، و عندما يقرنه الشاعر بالمرأة فهو يغمز إلى رغبته في امتلاكها ، بعدما ضاق ذرعا بأغلالها ، التي ظل يرفل فيها زمنا ، وهو الآن يريد أن يقلب المعادلة ، و يصير هو المالك لا المملوك فيحس حينها نكهة الحرية ، و ينعم بنشوة الانعتاق حتى من المرأة نفسها .

هكذا إذن وبعد أن **" حاول كل شاعر أن يجعل من محبوبته أجمل النساء فحشد لها كل عناصر الجمال التي تعارف عليها الشعراء ، متأثرين برواية عصرهم وتراثهم الشعري و الثقافي "** [2]، أراد أن يصورها لنا تركيبة من الجمال المصفى ، ووعدا بالسعادة المطلقة ، ونبعا للذة الخالدة ، نحتها خياله الخلاق تمثالا جمع لبنائه مادة متعددة الأخلاط و الأمزاج ، فامتاح لها من الشمس ضوءها و إشراقتها ، ومن القمر سموه و طلته ، ومن المها عيونها ، ومن الغزلان نفارها و جيدها ، ومن الخمر نشوته ، ومن العسل حلاوته و صفاءه ومن الأقاحي بياضها ، ومن الزهور عطرها ، و كوّن منها صورا زادتها المشية المترنحة ، و الضحكة الماكرة ، و العيون الناعسة ، و القدود المائسة إغراءً وانسيابا ، فصيّر بذلك المستحيل في عالم الواقع ، ممكنا في مملكة الخيال و حقق قبل قرون أمنية راودت الشاعر (عز الدين لمناصرة) حديثا ، وأفصح عنها قائلا:" **كم تمنيت أن آخذ ضفائر هذه الفتاة من عيون الأخرى ، مع جسد الثالثة**

---

[1] - د / حسن عبد الجليل يوسف :" عالم المرأة في الشعر الجاهلي " ، م س ، ص : 07 .
[2] - نفسه ، ص : 16 .

مع روح الأخيرة ... وأصوغ من الجميع امرأة أحبها ، هذا مستحيل ، و مجرد تطلع كما ترى ... إنه قدر فاجع ." [1]

2) - الأنا و المجتمع :

إن الحديث عن **الفضاء الرعوي** ، هو حديث عن **المجتمع الرعوي** الذي عاش الشاعر العذري بين ظهرانيه ، فليس المجتمع سوى ذلك **الفضاء** الحي المتحرك الناطق الذي كثيرا ما صوره لنا الشاعر كطرف معادي لآماله ، وكابح لرغباته و أهوائه ، يمارس عليه سلطة أبوية تكتسب شرعيتها من سلم القيم التي آمن بها أفراده أو بالأحرى أكرهوا على تمثلها في حياتهم و سلوكياتهم ، و إن لم يؤمنوا ، و لم يقتنعوا بشرعيتها لئلا يُسْتبعدون من " المدينة الفاضلة " التي وطّن لها مجتمع بني عذرة ، و شحذ لها جيشا من الرقباء ، و الوشاة، و العذال يسهرون على تطبيق قوانينها و نظمها ، و يتتبعون جماعة العشاق المتيمين الذين كثيرا ما اتهموا بالاستخفاف بمبادئ العفة و الشرف ، و صيانة العرض ، فأُدينوا وصدرت في حقهم عقوبات ، لا تقل عن إهدار الدم ، و القتل ، و النفي الحقيقي و المعنوي ، مما أذكى حس الاغتراب عندهم ، ونمّى فيهم مشاعر الحقد على مجتمعهم ، لما لا قوه منه من تعذيب و استلاب لم يلقه حتى أسلافهم من الجاهليين«[2]» . ولا يستبعد و الحال هذه – أن يكون الشعراء العذريون قد أحسوا بأن مجتمعهم أكثر جاهلية من الجاهليين أنفسهم ، لما سنه من قوانين بلغت من التشدد و العصبية مبلغا أسهم في إثراء حقل القهر العربي و تنميته و توسيعه . ويذهب الدكتور (يوسف اليوسف) في تحليل هذه الظاهرة إلى التأكيد على أن الشاعر الجاهلي لم يكن يولي ظاهرة الرقابة اهتمامه لأنه – أصلا – لم يكن يحسها ،" **وإذا علمنا أن موضوع الرقابة لم يكن ظاهرة سائدة في الشعر الجاهلي ، و أن شعراء القرن الأول الهجري (أو نصفه الثاني حصرا) قد تطرق معظمهم إلى هذا الموضوع ، فهمنا إلى أي مدى تقدم القهر في التاريخ**

[1] - عز الدين لمناصرة :" شاعرية التاريخ و الأمكنة " (حوارات) ، م س ، ص : 113 .
[2] - د/ يوسف اليوسف : " الغزل العذري " ، م س ، ص : 51 .

العربي ، ففي المعلقة يقدم امرؤ القيس " أحراسا " ، و لا يقدم رقباء ، و قد لا يكون هؤلاء الأحراس إلا وهما اختلقه الشاعر ليؤكد رجولته ، و قدرته على الاستجابة للتحديات "[1]

لكن العذري لم يختلق أحراسه ، و لم يبتدعهم ، و إنما دخلوا نصه عنوة كما دخلوا حياته عنوة ، فأثثوا **فضاءه** ، و صنعوا ديناميته ، لما أدوه من وظائف أمعنوا في إتقانها ، و أبدعوا في توزيعها و تقاسمها بين واش و رقيب ، و عاذل و عدو ، و يكفي أن نقرأ نص (عروة بن حزام) ، حتى نتبين أي و جع قاساه العذري في مواجهة مجتمعه ، مجتمع النفي و الإقبار ، يقول :

ألاَ يَا غُرَابِيْ دِمْنَةَ الدَارِ بَيِّنَا ... أَبِالهَجْرِ مِنْ عَفْرَاءَ تَنْتَحِبَانِ
فَإِنْ كَانَ حَقًّا مَا تَقولانِ فاذْهَبَا ... بِلَحْمي إلى وَكْرَيْكُمَا فَكُلانِي
كُلانِي أَكْلاً لَمْ يَرَ النَّاسُ مِثْلَهُ ... و لاَ تَهْضِمَا جَبِيني و ازْدَرانِي
ولاَ يَعْلَمَنَّ النّاسُ مَا كَانَ قِصَّتي ... ولاَ يأكُلَنَّ الطَّيْرُ مَا تَذَرَانِي
فيَا عمِّ يَا ذَا الغَدْرِ لا زِلْتَ مُبْتَلًى ... حَليفًا لِهَمٍّ لازِمٍ و هَوانِ
غَدَرْتَ و كَانَ الغَدْرُ مِنْكَ سَجِيَّةً ... فَأَلْزَمْتَ قَلْبِي دَائِمَ الخَفَقَانِ
وأَوْرَثْتَنِي غَمًّا و كُرُبًا و حَسْرَةً ... وأوْرَثْتَ عَيْني دَائِمَ الهَمَلانِ
فلاَ زِلْتَ ذا شَوْقٍ إلى مَنْ هَوِيتَهُ ... وقَلْبُكَ مَقْسومٌ بِكُلِّ مَكَانِ
تَكَنَّفَنِي الوَاشونَ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ ... ولَو كَان واشٍ واحِدٍ لَكَفَانِي
و لَو كَانَ واشٍ باليَمَامَةِ أرضُه ... أُحاذرُ مِنْ شَوْقٍ إِذنْ لأَتَانِي«[2]»

تتعالى في القصيدة حركة تطحن الشاعر ، و تُرديه أشتاتا ، تتمزقها عدة رغبات ينصرف معظمها إلى حقل الانتقام ، الذي قر في ذهن الشاعر مذ وعى مصيره

---
[1] - د/ يوسف اليوسف : " الغزل العذري " ، م س ، ص : 51 – 52 .
[2] - " ذيل الأمالي و النوادر " ، م س ، ص : 159 .

بداية القصيدة ، و ليست صورة الغرابين المُنذرين بعاقبة سوداء ، سوى تبرير لهذا الاختيار ، لأن ما جاء به من أخبار عن المستقبل ، إنما هو حصاد لما بذره المجتمع و العم في حاضر (عروة) ، ومن هنا أباح لنفسه الانتقام منهما ، ومن نفسه قبلهما ، بطريقة هي أقرب إلى " السادية " عند النفسانيين ؛ حيث ناشد الغرابين أن يزدردانه دون أن تأخذهما به رحمة أو شفقة ، و ما رغبة الشاعر في الامحاء و الامحاق على هذا النحو القاسي ، سوى دليل على استحكام هاجس الانتقام على فكره ، حتى صار يتحكم في علاقاته كلها ، و يملي عليه أساليبه المنوعة . و إذا كان الانتقام من النفس قد سخر له الطير ، فإن الانتقام من عمه الذي حرمه حياته قد سلك طريق الدعاء عليه بصنوف من الشر و الحرمان ، أما الناس (المجتمع) ، فقد انتقى لهم طريقة كفيلة بأن تشفي غليله منهم ، و هي منع أخباره عنهم ، لما لاحظه عليهم من تفان في سبيل معرفة أخباره ، و كلف بتتبعه يفهم هذا من قوله :" **و لا يعلمن الناس ما كان قصتي** " . لكنه لا يلبث أن يضيف في الشطر الثاني طلبا يُستَبصَر من ورائه معنى ينم عن رغبة في تحنيط الذات المقهورة و تخليدها ، لتبقى رمزا للمحبين المتيمين الذين قتلهم القهر ؛(**و لا يأكلن الطير ما تذران**) . إنها محاولة لتأسيس أطلال جديدة ، أطلال الذات ، فإذا ما كانت بقايا الديار أطلالا ، فإن بقايا الجسد أطلال أيضا ، لكنها ذات مدلول أكثر ترفا و ثراء ، إنها معجم كامل من أحاسيس القهر ، و الكبت، و الاستلاب والاستبداد ، و الخلود أيضا .

وإذا نفض (عروة) يديه من السعادة داخل أسوار مجتمعه ، بحث عنها خارجه في جزيرة العزلة الموحشة التي سلك إليها سبيلا كله خوف ، و حيطة ، و حذر لكنه إذ وصل إليها ، لم يتسن له أن يشقى بنعيم العزلة ، ولا أن ينعم بشقاوة الوحشة ، لقد تبعه الواشي ، فأخلط أوراقه كلها ، و أفسد عليه مخطط السعادة التي تأمّل أن يجدها فيما و راء الأسوار و القضبان ، بيد أن أمله خاب ، كما خاب أمل (المجنون) الذي يقاسمه الهموم و السجون :

فلَـــو كَانَ وَاشٍ باليَمَـــامَـــةِ دَارُه   و دَاري بِأَعْلى حَضْرَمَوْتَ اهْتَدَى لِيَا

ومَاذَا لَهُـــمْ لاَ أَحْسَنَ اللـــهُ لَهُمْ مِـــنَ الحَــظِّ فـــي تَصريمِ حِبَاليَـــا

ومِنْ أجْلِهَا سُمّيْتُ مَجْنونَ ابْنِ عَامِرٍ فِداهَا من المَكْروهِ نَفْسي و مَاليَا»[1]

إن فعل الاهتداء المسند إلى الواشي ينفتح على **فضاء** المجتمع **الرعوي** المسكون بهاجس المراقبة ، و التفكر و التدبر في حركة الشاعر و سلوكه ، فالاهتداء يحمل معنى الوصول إلى الغرض بعد طول مكابدة ، و تفكير و تملٍّ ، و الواشي في محاولة إثبات إدانة الشاعر العاشق يصل ليله بنهاره يخطط و يرسم ، و يخمن ويتوقع ، إلى أن يهتدي إلى موطن الشاعر ، و يضبطه متلبسا و الشاعر إزاء هذا كله لا يملك إلا أن يطرح كالمتعجب المتحسر أسئلة لا يريد من ورائها أجوبة بقدر ما يتوسم منها تنفيسا عن شرارة الحب التي تجتويه ، و إخماد حرائق المنع و القهر التي تكتويه ، ولهذا **" عمد الشاعر العذري المغترب إلى خلق عالم خاص به ، هو العالم المثالي الذي يطمح إلى تكوينه مستقلا به عن الواقع الذي لم يستطع التكيف فيه ، و المجتمع الذي اصطنع الحواجز و السدود في سبيل القضاء على أحلامه و طموحاته ، لذلك كله عمل على رسم هذا العالم بتشخيص الطبيعة التي كانت تسعفه في تحقيق الوصال ، و اختار زمنا يأخذه بعيدا عن حاضره ، فكان الارتداد إلى عالم الطفولة و الشباب "**[2] أو إلى عالم الرحم،الذي عملت مفردة " تصريم " في هذا النص على مد جسر التواصل بينه و بين حبل الوصال مع الحبيبة ؛ من حيث إن كلمة تصريم تلتصق أكثر ما تلتصق بتصريم الحبل السري في شائع الاستعمالات ، و مع علمنا بأن الحبل السري يستدعي فكرة العودة إلى عالم الرحم ، نعرف إلى أي مدى بلغت رغبة الشاعر في أن يتوارى عن أعين الرقباء و الأعداء الذين لم يتركوا وسيلة من وسائل القمع إلا و جربوها معه ، و لا طريقا لإيلامه ، إلا و التمسوه ، و كان آخرها القذف بالجنون ، وهذه بلية قمينة بأن تصدع قلب الشاعر ، و تقصم ظهره ، لأنها تنتهك حرمة أكثر الصفات التصاقا بالإنسان ، و أخصها به ، وهي العقل الذي ينفيه

[1] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، 211 - 212 .
[2] - د / فاطمة حميد السويدي :" الاغتراب في الشعر الأموي " : م س ، ص : 163 – 164 .

الجنون ، و يكاد ينفي معه قيمة الإنسانية ، و الشاعر العذري في نظر مجتمعه – على ما يبدو – أهل لأن يوسم بالجنون ربما لأنه عبر عن ضيقه بالقهر بأساليب لم تستطع الذهنية **الرعوية** أن تكتشف رمزيتها ، فكثيرا ما كان الرمز في النص إدانة لصاحبه ، و مطية للنيل من قدرته العقلية . ومن بين النصوص التي جنت رمزيتها على صاحبها، هذا الذي ينسب إلى (كثير عزة) :

أَلاَ لَيْتَنَا يَا عَزُّ كُنّا لِذي غِنًى بَعيريْنِ نَرْعى في الخَلاَءِ و نَعْزُبُ

كِلاَنَا بِهِ عُرٌّ فَمَنْ يَرَنَا يَقُلْ عَلَى حُسْنِهَا جَرْبَاءُ تُعْدي و أَجْرَبُ

إِذَا مَا وَرَدْنَا مُنْهَلاً صَاحَ أَهْلُهُ عَلَيْنَا فَمَا نَنْفَكُّ نُرْمَى و نُضْرَبُ

نكونُ بَعيريْ ذي غِنًى فَيُضيعُنَا فَلاَ هوَ يَرْعَانَا و لاَ نَحَنُ نُطْلَبُ

يَطْرُدُنَا الرّعيانُ عَنْ كُلِّ تلْعَةٍ ويُمْنَعُ مِنَّا أنْ نُرى فيهِ نَشْرَبُ

وَدِدْتُ – وبَيْتِ اللهِ – أنَّكِ بَكْرَةٌ هَجَانٌ وأنَّي مُصْعَبٌ ثُمَّ نَهْرُبُ»[1]

هذا النص هو أبدع ما قيل في التعبير عن القهر الاجتماعي ، و عن الاغتراب النفسي ، وهو أيضا محاولة و جهها الشاعر لإعادة الاعتبار لنفسه فيما يشبه المضاد الحيوي الذي يقضي على الجرثـــــوم بجرثوم آخر من جنســــه و طبيعته؛ فهو حين ينعت نفسه و حبيبته بالجرب ، إنما يقدم سببا آخر إضافيا لكي يُنبَذ ، بعدما كان الحب سببا أولا لنبذه ، لأنه يرى في النبذ ، وقبوله إياه فرصة لأن يثبت ذاته ووجوده بمعزل عن الآخر ، سيكون بإمكانه أن يقول للآخر:" أنا هنا بالرغم منك ، ولئن أبعدتني و نبذتني ، فإنني أستطيع أن أحيا من دونك ، بل ذلك ما أريده و أتمناه ، لأنك قبري و منفاي ، وفي ابتعادي عنك حياتي و سعادتي ." و أفعال المطاردة المسندة إلى الآخر ، و المنتشرة نحو الذات الشاعرة مثل :[صاح - نرمى - نضرب - يطردنا - يمنع] ، لا تزيد الشاعر إلا اقتناعا بمحوريته في جدول اهتمامات الآخر و شواغله ، و هذا يبعث في نفسه

---

[1] - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 58 – 59 .

الأريحية ، و الزهو ، و الثقة في النفس ، و الأمل ، و لا أدل على ذلك من انفتاح الأفعال المسندة إليه على الحياة ، وعلى المستقبل ، فـ" وردنا " يحيل على عنصر الماء ، رمز الحياة الخصيبة المنعمة ، أما الفعل " ما ننفك " ، فهو يحمل معنى الديمومة ، و الفعل الختامي " نهرب " يغلب عليه الإيحاء الإيجابي ، لأنه يرمز إلى المقاومة ، و عدم الاستسلام لإرادة المجتمع الرعوي ، فالهروب ليس انهزاما دائما ، وفي موقف كموقف (كثير) هذا هو رفض للموت و بحث عن الحياة و الحرية ، و لو في عوالم أخرى ، و لا نرانا هنا إلا مشاطرين للدكتورة (فاطمة حميد سويد) حينما أنكرت على القائلين بسلبية الشاعر العذري وانطوائيته زعمهم قائلة " **فإني أرى أن العذري كان مدركا لذاته ، يدرك نقاط ضعفه و قوته ، كما أنه لم يكن في أي وقت رافضا لـــها أو محقرا من شأنهـــا ، و يدلنا على ذلك إحجامه و ابتعاده عن الموضوعات التقليدية كالمديح و الهجاء و غيره ، وحصر عصارة أشعاره في ذاتـــه و ذات مـــن يحب ، فكان معليا في كل الأحوال لذاته ، يحاول تحسينها و تطويرها ، بتأكيد جوانب قوته ، لا يستسلم للصراع الخارجي المحيط به ، بل يذكي أواره بمزيد من التحدي و التغزل بمن يحب** " [1] ، ومن أمارات عدم استسلامه لإرادة العالم الخارجي و تحديه لأفراده ، لجوؤه لتلك العوالم التي كثيرا ما لاذ بها الشعراء إذا ما ضاقوا ذرعا بعالمهم الأصلي ، وعالم الحيوان هو أكثر من رحب بالشعراء العذريين ومنحهم رموزه و موضوعاته لكي يستثمروها في نصوصهم ، و هذا المجنون يأتمن بعضا من عناصره على واحدة من قضاياه ، يقول :

أَلاَ لَيتَنَـــا كُنَّـــا غَزَالَيْـــنِ نَرْتَجـــي رِيَاضًـــا فـــي الحوذَانِ في بَلَـــدٍ قَـــفْـــرِ

أَلاَ لَيْتَنـــَا كُنـــَّا حَمَامَـــيْ مَفَـــازَةٍ نَطـــيرُ و نَأوي بالعَـــــشيِّ عَلَى وَكْـــرِ

أَلاَ لَيْتَنَـــا حُوتَانِ في البَحْرِ نَرْتَمـــي إذَا نَحْنُ أَمْسَيْنَـــا نَلُـــجُّ في البَحْرِ«[2]»

[1] - د / فاطمة حميد السويدي : " الاغتراب في الشعر الأموي " ، م س ، ص : 150 .
[2] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 109 .

نسجل أولا تشاكل العلامات الحيوانية المبثوثة في هذا النص ، و المنتسبة للحقل الدلالي الحيواني ، مع بنية التوتر التي وسمته ، فالغزال **" لشدة نفاره كائن روحي متوتر ، لا يقبل إلا ليدبر ، و لا يبدو إلا ليتوارى "**[1] ، يتساوق في دلالته مع توتر الشاعر الداخلي الذي تفعله مثيرات خارجية متمثلة بالأساس في الرقابة و القهر الاجتماعي ، أما الحمام في حمله لمعاني الصفاء ، و النقاء ، و المسالمة و تعشق الحرية ، و الدأب على التحليق و الطيران ، يدل على استحسان الشاعر لهذه الصفات فيه ، و رغبته في امتلاكها هو أيضا ، و الحوت كائن بحري لا يمت لمجتمع البشر بصلة ، و أنى للشاعر بهذه العزلة التي كانت ستقيه كل ذلك الوجع .

هكذا استل(قيس) من هذه الموضوعات صورة مفزعة للشجن الإنساني ، الذي تسببت فيه قوى السلب و دواعيه . و كما فتح الحب عليه مكامن البغض، و مكاره العداوة ، ألقى به في أتون الحقد على المجتمع ، فتمنى أن ينسلخ منه ، حتى إنه فضل أن يُمسَخ حيوانا حرا على أن يبقى إنسانا مقيدا مراقبا ، و حينما يصل المرء إلى درجة من اليأس كهذه ، فمعنى ذلك أنه يعيش تصدعا نفسيا مريعا، لا يحس مرارته إلا من شرب من الكأس نفسها مثل (جميل) ، الذي يذهب في أمانيه مذهب سابقيه ، فيقول :

تَمَنَّيْـــتُ مِـــنْ حُـــبِّ بُثينَـــةَ أَنَّنَـــا عَلـــى رَمَثٍ فِي البَحْرِ لَيْسَ لَنَا وَفْــرُ»«[2]

وإذ يعرب عن أمنيته هذه ، فإنه يرسم لنفسه **فضاء** متخيلا يريد أن يجعل منه بديلا **لفضائه** الموبوء اللافظ . أما (كثير عزة) فقد قدم المجتمع في صورة مكملة لذلك **الفضاء** الموازي المعادي الذات الشاعرة ، و التي كثيرا ما يكون الواشي أو الرقيب الصانع الحقيقي لقدرها الفاجع ، مثلما يظهر في هذا النص :

لقَدْ كَذَبَ الوَاشـــونَ مـــا بُحْتُ عَنهمُ بِليلَـــى و لا أرْسَلْتُـــمُ بِرَسيـــــــلِ

فَإنْ جَـــاءَكِ الوَاشونَ عَنّـــي بِكِذْبَـــةٍ فَروْهَـــا و لَمْ يَأتوا لَهَـــا بِحَويـــلِ

[1] - د / لطفي عبد البديع السيد : " الشعر و اللغة " ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، 1997 ، ص : 7 .
[2] - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 91 .

فلاَ تَعْجَلـــي يَا لَيْلـــى أَنْ تَتَفَهَّـــمـــي بِنُصْحٍ أَتَى الوَاشونَ أَمْ بِحُبولِ«[1]»

تبدو صورة الواشي بؤرة ساخنة في القصيدة ، و قطبا محوريا في حركتها حيث يستأثر بمساحة واسعة من **فضائها** ، بينما تأخذ الذات الشاعرة هامشا صغيرا تنكفئ فيه على نفسها ، تناجي ليلاها ، و تناشدها أن تصم سمعها عن أقوال الواشي ، وهنا تتعطل كل الحواس ، ما عدا حاسة السمع عند ليلى ، و تسكن كل الأصوات ما خلا صوت الواشي المزيف للحقائق ، و حيثما يتشاكل السمع مع الكذب - دلاليا - يتباين (قيس) مع (ليلى) – عاطفيا - ؛ إذ يحدث التصدع عندما تنفتح (ليلى) على الوشاة و تصدقهم في وقت تنغلق فيه على الشاعر و تصده ، و بهذا تكتمل فصول المأساة عند (المجنون) ، و تبدأ مأساة أخرى عند شاعر آخر ، لا يقل عن الأول فجائعية يقول (قيس لبنى) :

تَكَنَّفني الـــوُشَاةُ فأَزْعَجـــونـــي فَيَـــا للنَّـــاسِ للـــوَاشـــي المُطـــاعِ

أَصْبحْـــتُ الغَـــداةَ أَلومُ نَفْســـي عَـــلى شَـــيءٍ و لْيسَ بمُسْتَـــطَـــاعِ

كمَـــغْبُـــونٍ يَعُـــضُّ عَلى يَديْـــهِ تبيَّـــنَ غُبْـــنُـــهُ عِنْـــدَ البَيَـــاعِ «[2]»

منذ البداية يكشف الشاعر عن روح استسلامية رضوخية للطرف الاجتماعي ، والفعل " تكنفني " هو محاولة من الشاعر لأن يبرر نزعته الاستسلامية هذه ؛ حيث يظهر نفسه في موقع ضعف و إذعان لقوى أخرى ، ومن هنا يبدو فعل " الهجر " الذي بدر منه موقفا جماعيا استجابيا – إن جاز القول- سرعان ما ينكره الشاعر على نفسه ، و يؤاخذها عليه ، مثلما يتضح في أسلوب التعجب الذي يحاول من خلاله أن يعيد النظر فيما صدر عنه ، لا بهدف التغيير لأنه شعور داخلي غير منتشر نحو الواقع فيغيره ، و لكن بهدف إثبات حضور " الأنا " في مقابل الآخر (المجتمع) ، حتى وإن كان هذا الحضور شكليا و ليس فاعلا ، ففعل "الأنا"- وهو فعل سلبي طبعا - كان في الماضي ، و الماضي لا يمكن التصرف فيه

---

[1] - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 278 . .
[2] -قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص : 72 .

لأنه انفلت من يد الشاعر ، أما الحاضر فليس سوى حصيلة لما و قع في الماضي و نتيجة منطقية له ، و المنطق يؤمن بأن الفعل السلبي في الماضي نتيجته الندم في الحاضر ، و ذاك المتجلي في النص الذي تنحرف لغته إلى معجم السوق بمصطلحات [البيع - المغبون - البياع] . و حين تسود قيم السوق و ثقافته ، تطّرح المشاعر والأحاسيس جانبا ، و يصبح لكل شيء ثمن و مقابل . و ثمن الإنصات إلى الوشاة هو الندم ، وهو نفسه الثمن الذي كان على (المجنون) أن يدفعه :

**هَجَرْتُكِ مُشْتاقًا و ُزرْتُكِ خَائِفًا		و فيكِ عَليَّ الدَّهْرَ مِنْكِ رَقيبُ**

**و أُفْرِدْتُ إِفْرَادَ الطَّرِيدِ و بَاعَدَتْ		إلى النَّفْسِ حَاجَاتٌ وهُنَّ قَرِيبُ**

**إذا مَا رَأَوْني أَظْهَروا لي مَوَدَّةً		و مِثْلَ سُيوفِ الهنْدِ حينَ أَغيبُ**

**فَإِنْ يَمْنعوا عَيْني مِنْهَا فَمَنْ لَهُمْ		بِقَلبٍ له بيْنَ الضُّلوعِ وَجيبُ»**[1]

الشاعر العذري مقهور مأزوم ، و كل هذه الأبيات تنمية لهذه الفكرة و تعميق لها ، إن الفرد في المجتمع **الرعوي** مسلوب الإرادة ، مسحوق ، و علامات مثل : [هجر - الخوف - الشوق - الدهر - رقيب - باعدت - طريد] ، كلها تعبر عن ثقافة المنع و حس القهر ، هذه الثقافة ، و ذلك الحس أحدثا في فكر (المجنون) رجة انعكست على البناء اللغوي للبيت الأول ، فإذا كان الهجران عادة يكون بدافع الخوف والزيارة تتم بباعث من الاشتياق ، فإن الشاعر قلب المواقع ، مخالفة للسائد و المتعارف عليه كأنه بذلك يعلن عن تحديه للمجتمع الذي طالما عامله على أنه كائن يجلب العار والدنس مجاريا بذلك الفكر « الأفلاطوني » الذي يستخف بالشعراء و يطعنهم في عقولهم ، و يتهمهم بتعطل الفكر ، وتغذية الانفعالات و المشاعر التي ينبغي قهرها إذا أراد الناس أن يحيوا حياة فاضلة و سعيدة ، يقول (أفلاطون) عن الشعر " إنه **" يغذي الانفعال بدلا من أن يضعفه ، و يجعل له الغلبة مع أن الواجب قهره إن شاء الناس أن يزدادوا سعادة و فضيلة "**[2] . وإذا كان (أفلاطون) قد منع الشعر

[1] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 21- 22 .
[2] - أفلاطون :" الجمهورية " ، موفم للنشر ، الجزائر ، 1990 ، ص : 467 .

الغنائي من دخول دولته " الفاضلة " فأبقى فقط على الشعر الذي يشيد بالآلهة والأبطال«[1]» فإن مجتمع بني عذرة عامل الشاعر الغزِل بالمعيار نفسه تقريبا حسب ما تفهمنا إياه كلمة " الرجم" التي ينطوي عليها أحد هذه الأبيات ، و الرجم – كما نعلم- عقوبة ذات مرجعية أخلاقية و دينية ، تسلط على من يقترف جنحة تهدد كيان المجتمع ، و تجني علي طهارته ، ونقائه ، و تطبيقها على مستحقيها ، تعني تطهير المجتمع من الدنس«[2]»، (و المجنون) في نظر مجتمعه يستحق هذه العقوبة ،لأنه انتهك حرمة الأعراف الاجتماعية ، و القيم الأخلاقية المتمثلة أساسا في العفة والعرض ، و لن ينجو من هذه العقوبة إلا إذا كفر عن خطيئته ، وثاب إلى رشده بأن ينكر حبه ، و يتنكر لحبيبته ، و لما كان ذلك مستعصيا عليه لجأ إلى مبدإ "التقية" والمداراة ، مثلما يعترف (جميل) في هذه الأبيات :

سَأَمْنَحُ طَرْفِي حينَ أَلقَاكُمْ غَيْرَكُمْ لِكَيْمَا يَرَوْا أَنَّ الهَوَى حَيْثُ أَنْظُرُ
و أَكْنِي بأسْمَاءِ سِواكِ و أَتَّقي زِيَارَتَكُمْ و الحُبُّ لا يَتَغَيَّرُ
فَكَمْ قَدْ رَأَينَا واجِدًا بحَبِيبِهِ إذَا خافَ يُبْدي بُغْضَهُ حينَ يَظْهَرُ«[3]»

و يقر (المجنون) بمثل ذلك ، و لكن على لسان ليلاه :

كِلانَا مُظْهِرٌ للنَّاسِ بُغْضًا و كُلٌّ عندَ صَاحِبِهِ مَكِينُ
تُخَبِّرُنِي العُيونُ بمَا أَرَدْنَا وفِي القَلْبَيْنِ ثَمَّةَ هَوَىً دَفِينُ«[4]»

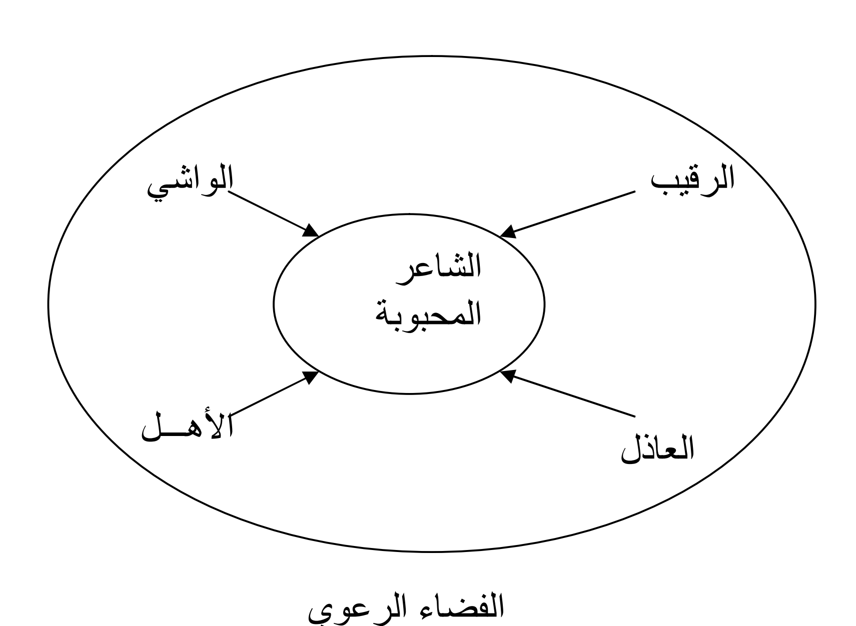
و يقول في موطن آخر :

أشَارَتْ بِعَيْنَيْهَا مَخَافَةَ أَهْلِهَا إِشَارَةَ مَحْزونٍ بِغَيرِ تَكَلُّمِ
فَأَيْقَنْتُ أَنَّ الطَّرْفَ قَدْ قَالَ : مَرْحَبًا و أهْلاً و سَهْلاً بِالحَبِيبِ المُتَيَّمِ «[5]»

[1] - نفسه ، ص : 467 .
[2] -د / ثناء أنس الوجود : " تجليات الطبيعة و الحيوان في الشعر الأموي " ، م س ، ص : 9 – 10 .
[3] - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 90 .
[4] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 164 .
[5] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص ، ص : 176 .

في مجتمع الصمت و الكبت إذن ، تأخذ العين كل الأدوار ، وتؤدي وظائف ليس من اختصاصها ، فقط من أجل أن ينعم الشاعر بحد أدنى من الانسجام مع المحيطين به ومن التآلف مع المرأة ، لأن الاصطدام مع أحدهما أو كليهما ، يعني الموت إن حبا أو قهرا .

هكذا إذن نجح المجتمع **الرعوي** العربي في تطبيق سياسة المنع و الكبح ووفق في ترسيخ مبدإ القهر الذي وضع الشاعر العذري في دائرة مغلقة تحاصره فيها العيون و السيوف ، و تلفحه في خضمها حرائق الحب ، ونيران الهجر ، و يمكن لهذا المخطط توصيف وضع الشاعر العذري في مجتمعه :



الفضاء الرعوي

غير أن تشنج هذا المجتمع و إمعانه في التشدد و الرقابة و إصراره على ثبات القيم وسكونيتها ، يمكن أن يقرأ على أنه استجابة لمقتضيات **فضاء** طبيعي لا يقل رتابة ولا ثباتا ، و لا قساوة و تشنجا ؛ ذلك أن بيئة الشعراء الأمويين – والعذريون طبعا فئة منهم- لم تعرف اختلافا يذكر عن بيئة الجاهليين «[1]» .

[1] - د / ثناء أنس الوجود : " تجليات الطبيعة و الحيوان " ، م س ، ص : 15 .

3) الأنــا و الـثـابـت

لقد اطرح الحب العذري الملذات الجسدية جانبا ، و اختار و جهة روحانية منزهة عن الشبقية و الإثم ، مستجيبا في ذلك لتعاليم الدين الإسلامي الذي يحرم الرذيلة ، و يسفه العلاقات التي تقام خارج إطار الزواج .

و الشاعر العذري عبر غير ما مرة على احترامه للمقدس ، و برهن على إكباره له و لا أدل على ذلك من حرصه على مجافاة سبيل الفحش و المجون في القول الشعري و إعراضه عن فرص الوصال القليلة التي أتيحت له ، حسب ما يفهم من بعض النصوص ، على الرغم من فرط وجده و صبابته بالمحبوبة ، تعففا و ترفعا من الدنايا ، يقول (المجنون) :

كَأَنَّ عَلى أَنْيَابِهَا الخَمْرُ شَجَّــهَـــا بِمَـــاءِ سَحَـــابٍ آخِـــرِ اللَّيلِ غَابِـــقُ

ومَا ذُقْتُهُ إلاَّ بِعَيْنِي تَفَرُّســـــاً كَماَ شِيمَ فِي أعْلى السَّحَابَةِ بَـــارِقُ«[1]»

يكاد يكون حب المجنون لنقاوته و عفته ضربا من التصوف المتسامي عن المحسوس و المشرئب إلى الفناء في الذات المحبوبة ، فطريقه إلى المحبوبة هو طريق إلى العقل ، و التأمل ، و التبصر ؛ من حيث أن المرأة هي واحدة من تجليات الألوهية لذلك فهي تجلُّ عن التدنيس .

و مما يدل على أن الوازع الديني عن الشعراء العذريين كان قويا ، لم تزعزعه الرغبات و الأهواء ، هو زجرهم لأنفسهم إذا ما حدثتهم بامتهان الفاحشة ، يفهم ذلك من قول (جميل) :

تَعَالَيْ نَبِعْ فِي العَامِ يَا بُثيـــنُ دِينَنَـــا بِدنْيَـــا فإنّـــَا قَابِـــلاً سَنتــــوبُ

فقالَتْ لَعَنّا يَا جمـــيلُ نبيعُـــــهُ و آجَـــالُنا منْ دونِ ذاكَ قريبُ «[2]»

[1] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص 140 .
[2] - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص 31 .

إن (جميلا) إذ يحاور (بثينة) ، إنما يحاور ذاته و يستبطنها ، فصوت (بثينة) هو صوته الباطن القادم من أعماق النفس ، الورعة المؤمنة التي برهنت على اعتدالها ، و سلامة منطقها ، و نقاء سريرتها . و تناص الشاعر مع القرآن الكريم في قوله : " **و أجالنا من دون ذلك قريب** " ، يوحي باحترامه للمقدس ، و حرصه تمثله في حياته و سلوكه ، و حتى في إبداعه .

و من جملة المقدسات أيضا التي استحضرها الشاعر العذري في نصوصه، الأماكن الدينية المتصلة أساسا بشعيرة " الحج " ، يقول (كثير) :

و لَمَّا قَضَيْنَا منْ منًى كلَّ حَاجَةٍ و مَسَّحَ بالأرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ

و شُدَّتْ على حبلِ المَهَارِي رِحَالُنَا و لَمْ يَنْظُرِ الغَادي الذي هُوَ رَائِحُ

أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الأحَاديثِ بَيننَا و سَالَتْ بِأَعْنَاقِ المَطَيِّ الأبَاطِحُ«1»

و يقول (المجنون) :

حَلَفْتُ لَهَا بالمَشْعَرَيْنِ و زَمْزَمٍ وذو العَرْشِ فَوْقَ المُقْسِمِينَ رَقِيبُ

لئِنْ كَانَ بَرْدُ المَاءِ حرَّانَ صَاديًا إليَّ حَبِيبًا إِنَّهَا لَحَبِيبُ «2»

لقد أعاد الشاعران بناء علاقتهما بالمكان شعريا ، معتمدان في ذلك عنصر المرأة التي يحاولان أن يؤثثا المسافة بينها و بينهما بجملة من الأماكن المقدسة، ليس لأنها مقدسة فقط ، بل لأنها قادرة على إحاطة حبهما بهالة من القداسة ، كما أنها كفيلة بأن توفر لذلك الحب جانبا من الحماية ، فلطالما كان البيت العتيق ملاذا يُحتَمى به ،من الخصوم و من الأعداء . و(كثير) و (المجنون) كلاهما يلجآن إليه و يحتميان به حتى يأمنا شر المجتمع و الدهر .

غير أن هذه القراءات تبقى حبيسة النماذج المرفقة بها ، و لا يمكن بأي حال أن نصدر حكما يصدق على كل النصوص العذرية ، فنحن لا نعدم أبياتا تشم فيها رائحة الاستخفاف بالمقدسات ، كهذه التي تنسب لـ (المجنون) :

[1] - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص 104 .
[2] -- مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص 27 .

تَعَالَيْ نَبِــعْ دينـــًا بدُنْيــا لـــذيـــــذَةٍ فَمَتْجَـــرُ أربـــابِ الهَـــوَى أَيُّ رَابِـــح

و نَسْتغفـــرُ الرَّحْمَنَ مِنْ كُلِّ مَـــا جَرَى و يَرْجِعُ منّـَـا صَالحًا كُـــلُّ طَالِـــحِ«1»

و يقول أيضا :

فَحبُّكِ أَنْسَانــي التُّـــرَابَ و بَـــــردَهُ و حبُّـــكِ أَبْكَانـــي بِكُـــلِّ مَكَـــانِ

و حبُّـــكِ أنْسَانـــي الصَّلاةَ فلَمْ أقُـــمْ لرَبِّـــي بتسْبيـــحٍ و لاَ بِقُرانِ «2»

إن الحديث عن الصلاة المنسية يتحول عن طريق التداعي إلى الحديث عن شروط هذه الصلاة ، فحال الإنفصال بين الشاعر و بين ربه ، و التي يجسدها انقطاعه عن الصلاة ، تقابلها حالة انفصال أخرى بينه و بين المحبوبة ، مما يجعله في وضع استثنائي ، فوجوده استثنائي ، و حبه استثنائي ، و إبداعه – تبعا لذلك كله – استثنائي.

[1] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 55 .
[2] - نفسه ،ص : 193 .

J ∃ + -VI \

سيميـــائيـــة الصـــــــورة في الشعر العذري

1. صورة الحيوان .
2. صورة الليل .
3. صورة الطير .
4. صورة المطر .

لم تعد القراءات المعاصرة للشعر تزن قيمة النص الجمالية و الفنية بما ينطوي عليه من صور تفنن الخيال في نسجها ، و تفانى في إرضاء ذائقة النقاد القدامى الذين وضعوا دون الظفر بلقب الشاعر الفحل أو شاعر الطبقة الأولى ، شروطا لا تقل عن مجانبة الغلو ، و المحافظة على الفروق التي وضعتها الطبيعة بين طرفي التشبيه والإعراض عن المجاز المباعد للحقيقة ، و الحرص على مناسبة المستعار له للمستعار منه ، وما إلى ذلك من الشروط التي تضمن للقول الشعري صفة البلاغة و الفصاحة ، و تكفل للشاعر مكانا مشرفا في قائمة الأسماء الشاعرة ، وهذه الشروط تنطوي كلها تحت مصطلح « عمود الشعر» الذي يبسط (المرزوقي) مفهومه على هذا النحو : **" إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف ، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال و شوارد الأ بيات ، والمقاربة في التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتحامها ، على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ومشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما"[1].**

ويكفي أن ننظر لدراسات كف أصحابها عن الاعتماد على القراءات والمناهج النمطية الجاهزة ، وعمدوا إلى استغلال كل الطرق الموصلة إلى غور النص ، حتى نتبين هذه الحقيقة بوضوح ؛ فمن الباحثين من ارتأى أن يلج النص من بوابة الإيقاع ، ومنهم من اختار أن يتوسل طريق النحو ، وبعضهم اعتمد على السياق والصياغة ، وغير ذلك من جوانب النص الأدبي . و لكل دارس أو باحث حجة يقدمها بين يديه وهو يقترح المنهج الذي وقع اختياره عليه ، يقول الدكتور(مراد عبد الرحمن مبروك) مثلا : **" إلا أننا نظن أن الدارس الذي يعنى بتحليل النص الأدبي لا بد أن يقف وقفة متأنية أمام الجانب اللغوي ، طالما أنه يتعامل مع نص أدبي أداته اللغة ، و أن يفيد من الأداء الصوتي في كشف دلالات النص . "[2]** و يقول الدكتور(محمد حماسة عبد اللطيف) : **" و إذا تناولنا الشعر بوصفه فنا لغويا ، فإن**

---

[1]- المرزوقي :" شرح ديوان الحماسة " القسم الأول ، تحقيق : احمد أمين و عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ط 1 ، 1991 ، ص : 09

[2] - د / مراد عبد الرحمن مبروك : من الصوت إلى النص / نحو نسق منهجي لدراسة النص دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، ط 1 2002 ، ص : 140 .

النحو في هذه الحالة يعد أحد الأبنية الأساسية التي ينبغي الاعتماد عليها في تفسيره ، لأن العلاقات النحوية في النص على مستواه الأفقي هي التي تخلق أبنيته التصويرية و الرمزية ، وعلى مستواه الرأسي هي التي توجد توازيه وأنماط التكرار فيه ، و تحكم تماسكه واتساقه ، و هذا كله يؤسس بنية النص الدلالية " [1] .

وأيًّا كانت تسمية المنهج الذي يتبعه كل باحث معاصر في دراسته ، فإن الغاية واحدة و هي الوقوع على أكبر قدر ممكن من المعاني و الإيحاءات .

وبهذا أصبح في وسع القارئ المعاصر أن يلتذ بالنص قديما كان أم جديدا ، و يمتع ذائقته و يشبع فضوله الفني ، من غير أن تكون علة ذلك الإشباع ، و ذاك الإمتاع استعارة طريفة ، أو كناية لطيفة ، أو تشبيها نادرا ، أو غير ذلك مما قد يجود به الخيال عفوا أو تكلفا .

وحينما يتعلق الأمر بالشعر العذري يكون على القارئ أن يدرك أن تلك المتعة أو اللذة التي يحسها ، إنما هي متأتية من ذلك التفاعل الذي نشطته اللغة - مستعينة بالخيال أحيانا ، ومعتمدة على طاقاتها الذاتية أحيانا أخرى كالإيحاء و الرمز ، طالما أن " **اللغة الشعرية تحمل في ثناياها أبعادا انفعالية و تأثيرية** "[2] - بين عناصر النص الموضوعية المنتسب أغلبها إلى الطبيعة الصحراوية الحية و الميتة ؛ فالصورة العذرية هي سليلة الصحراء و سليلة **الفضاء الرعوي** ، تراسلت أثناء تشكيلها جميع الحواس ، و تماهت الأشياء و الموضوعات ، و تداخلت العوالم ؛ عالم اللغة ، وعالم الخيال ، اخترقا عالم الواقع ، فكانت المحصلة صورا امتصت الواقع ، و استوعبت تفاصيله و أشياءه ، ثم أعادت تشكيله من جديد لتخرجه في الأخير في ثوب مغاير ، أملته رؤية الشاعر و فلسفته ومشاعره .

"فالصورة الشعرية هي تجربة معاشة على أرض الواقع ، و حين نعثر على صورة فإننا نعثر من خلالها على تجربة معاشة حقا ، و بعبارة أخرى لا بد للشاعر أن يكون قد رأى أو أدرك – حسا – ما استطاع أن يتخيله ، و حين يصور الشاعر فإنه

---

[1] - د / محمد حماسة عبد اللطيف : الإبداع الموازي ، م س ، ص : 10 .

[2] - د / موسى ربابعة : " قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي " ، دار الكندي للنشر و التوزيع ، الأردن ، 2001 ، ص : 20 .

ينطلق من حادثة أو عاطفة أو منظر أو إحساس أو فكرة ، و في كل حالة لا يصوغ الفكرة من فراغ ، بل يجعله في حالة ترقب مضطرب للخيال ، كما يرسم المنظر بالكلمات الموحية التي تكشف عن انطباعاته و خواطره ، وهنا تتداخل الكلمات وتتداعى الذكريات تداخلا لا ينفصم . " [1]

وإذا فتشنا عن طبيعة الموضوعات التي توسلها الشاعر العذري في صياغة صوره وجدناها لا تخرج عن أسوار البيئة الصحراوية وحدودها ، غير أن الملاحظة الدقيقة تومئ إلى موضوعات بعينها اجتذبت خيال الشاعر العذري أكثر من غيرها ، مثل الحيوان ، و الطير ، و الليل ، و المطر . ربما لما لهذه الموضوعات من قابلية للامتياح الرمزي .

ومن هنا ارتأى هذا البحث أن يحصر مبحثه في الصورة ضمن هذه الموضوعات الأربعة .

1) - الحيوان :

لم يعتد الشاعر العذري بموضوع من موضوعات الطبيعة اعتداده بالحيوان . لقد وجد فيه الأنيس في ليل الوحشة ، و المرشد في دروب التيه و الضياع ، و الرفيق في رحلة العذاب و الألم ، و القرين في مشكلة المصير ، لذلك فلا عجب أن نجد معجم الشعر العذري مكتنزا بأسماء الحيوانات و صفاتها ، وأحوالها ، نجد الناقة والوحش و الظبية ، و الزواحف ، و الحمار الوحشي ، و الفرس ، وغير ذلك . وهذا الحضور المكثف للحيوانية في الشعر العربي عموما ، لاقى عند الدكتور (لطفي عبد البديع السيد) تفسيرا مقبولا مؤداه **:" وقد كان التعلق بالحيوانية عندهم [الشعراء العرب القدامى] تعلق الخائف من الموت و الفناء ، و الراغب في الحياة والخلود فتعاطوها في اللغة من الجهتين ، وأقبلوا عليها من الطريقين ، و كان تاريخهم**

---

[1] - د / عبد الله التطاوي : " الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد " ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهـــــرة ، 2002 ص : 15 .

معها تاريخا حافلا بما يحفل به كل تاريخ يحمل معنى المصير "[1] . ومن النصوص التي تتسق مع هذا التفسير ، هذا الذي يقول فيه (كثير عزة) :

وَذِفْـــرى* كَكَاهِـــلِ ذيخِ الخَـــليـــفِ أَصَـــابَ فَرِيقـــهُ لَيْـــلاً فَعَـــاثَـــا

تَلَـــقَّـــطَهَـــا تَحْت نَـــوْءِ السِّمَـــاكِ وقَـــدْ سَمِنَـــتْ سَـــوْرَةً و انْتِجَاثَـــا

لَـــوَى ظِمئهـــا تَحْتَ حَـــرِ النُّجومِ يَحْبِسُهَـــا كَسَـــــلاً أَوْ عبـــاثَـــا

فَـــلَـــمّا عَصَـــاهُـــنَّ خَـــابَثْنَـــــهُ يَروضَـــــهُ آلَيْـــتُ قصْـــرًا خَبَاثَـــا

فَأَوْرَدَهُـــنَّ مِـــنَ الـــدَّوْنَـــكَـــــيْنِ حَشَـــارِجَ يَـــحْفِـــرْنَ فيهَا إِرَاثـــا

مُـــدِلٌّ يـــعـــُضُّ إِذَا نَـــالَـــهُـــــنَّ مِرَارًا و يُدْنيـــنَ فَـــاهُ لَكَاثَا«[2]»

تعتبر صورة الحمار الوحشي من أكثر الصور اجتذابا لمخيال الشاعر العربي القديم منذ الجاهلية ، إذ كثيرا ما أفرد له الشعراء طرفا مهما من قصائدهم ، فأمعنوا في وصفه ، و تفننوا في نسج قصص و حكايات كان هو بطلها ، هذه واحدة منها ، مع أنها تختلف بعض الشيء عن غيرها ، من حيث إن العرف الشعري جرى بأن يُقَدَّم لنا الحمار الوحشي في صورة تبعث على الانقباض و اليأس ، و الإحساس بالضياع «[3]» فيما القصيدة التي بين أيدينا، جعلت منه حيوانا يملك بعض الملامح الإنسانية ، و يتمتع بحس المرح ، و روح الدعابة ، كما يتقن فن المعاملة مع أنثاه ، فهو يعابثها و يلاعبها على نحو يبدد ملامح الوجه الظلامي للحياة في الصحراء ، خاصة إذا صادف ذكرها ذكر بعض الوحوش ، فمخيلة القارئ حينئذ لا تفهم شيئا غير الموت ، و التيه ، و الجدب ، و الجفاف ، و الخوف والمعاناة . بيد أنه يحق لنا أن نتساءل ، هل سرد علينا الشاعر هذه القصة المثيرة فقط

---

[1] - د/ لطفي عبد البديع السيد : " عبقرية العربية في رؤية الإنسان و الحيوان ، و السماء و النجوم " ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، القاهرة ، ط 1 ، 1997 ، ص : 160 .

* - [ذفرى : أصل الأذن / الذيخ : الذئب الجريء / الخليف : الطريق بين جبلين أو الوادي بينهما / السماك : من نجوم المطر ، الظمء : ما بين الشربتين و الوردين / الانتجاث الانتفاخ و ظهور السمن / روضة آليت : موضع بالحجاز / الدونكان : واديان ، الحشارج : الماء العذب / إراث : بقايا] ، أنظر الديوان (الحاشية) .

[2] - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 88 – 89 - 90 .

[3] - د / ثناء أنس الوجود : " تجليات الطبيعة و الحيوان في الشعر الأموي " ، م س ، ص : 89 .

ليرضي روحا مرحة قد يكون متمتعا بها ؟ هل اصطنع ذلك الصراع الوادع اللطيف من أجل التسلية و التزجية ؟ أم هل للقصة أبعاد رمزية تنتظر من يكشف عنها ؟ .

لقد علمنا قراء الشعر القديم الجيدون و المتميزون أنه ما من كلمة أو مشهد يودع في النص مصادفة أو حشوا ، وما من دال مهما ضؤل شأنه المرجعي إلا وله دلالة ما أو مسوغ للحضور ، فما مسوغ حضور الحمار الوحشي في هذا المشهد ؟ و على أي وجه يمكن أن يُقرأ ؟

قد تعيننا متابعة المشهد الموالي في القصيدة نفسها على فك شفرة ذلك الرمز ، سوف يحدثنا الشاعر عما قليل عن رفيق له قديم حميم هو الرمح قائلا :

وَصَفْراءُ تَلْمَعُ بالنَّابِلينَ كَلَمْعِ الحَريعِ تَحَلَّتْ رِعَاثَا

هَتوفًا إِذَا ذَاقَهَا النَّازِعونَ سَمِعَتْ لَهَا بَعْدَ حبض رِثَاثَا

تَئِنُّ إِلَى العُجْمِ والأَبْهَرَيْنِ أَنينَ المَريضِ تَشَكَّى الْمُغَاثَا «1»

تبدأ القصيدة إذن بمشهد يصور حمارا يقود إناثه إلى مضارب الماء ، و هذا تصور مبدئي لرحلة الصحراء المحتومة ، رحلة البحث عن الماء ، و ربما تصلح أن تسمى رحلة العذاب و الألم أيضا ، غير أن الشاعر عرف كيف يجعلها رحلة للأمل وللمرح ، و العبث من خلال قلب الواقع إلى ما يناقضه ، وهنا نلتقي بأولى الرموز. إن سمة اللاتشاكل التي و سمت العلاقة بين واقع الشاعر و رد فعله ، أي بين الصحراء بما تعنيه من متاعب ، و مخاطر ، و عذابات ، و بفلسفته في مواجهتها ، غذت فكرة التحدي التي يحتمل أن يكون الشاعر قد انطلق منها في بناء قصيدته ، فرحلة الحمار بصحبة الأتن في سبيل الحصول على الماء ، هي رحلة "أنا" الشاعر في الحياة التي يرمز لها في القصيدة جماعة الأتن اللائي رشح الحمار نفسه قائدا عليهن ، لكن القيادة لم تستقم له إلا بعد لأي ، بعد طول ترويض من الشاعر ، وطول مقاومة من الأتن تعبر عنها في القصيدة حركة الضرب و العض الصادرة عن الأتن و الموجهة إلى الحمار ، فالحياة لا تنقاد للشاعر انقيادا ، و لا

---

[1] - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 90 .

تمتثل لإرادته إذعانا ، وإنما تراوغ ، و تقاوم ، و تجتهد في إطالة مدة عذابه ومعاناته ، الأمر الذي يدعوه إلى إشهار كل الأسلحة ، و اتباع كل السبل التي تمكنه من كسب معركته معها وإنهاء الصراع لصالحه ، وقد نجح في الأخير حسبما تفيد به القصيدة ، لقد تمكن الشاعر من إجبار الأتن (المعادل الموضوعي للحياة) على الارتواء من المنهل الذي أراده هو لهن :" **فأوردهن من الدونكين** ... " ، ذلك ما يبرر ما نسميه – مجاراة لأدبيات القراءات التقليدية للشعر – استطراد الشاعر إلى وصف الرمح . إن الرمح حين ينزل إلى الطبقات العميقة للنص ، يغدو مكافئا رمزيا لفلسفة الشاعر في الحياة ، فلسفة قوامها التحدي و الكفاح من أجل التفوق ونيل الأهلية لقيادة كل شيء فيها ، وإذا قُلِب الرمح إلى الوجه النفعي الثاني له ، وهو الصيد أفاد معنى آخر يكمل الاحتمال الأول و يتمه ، ففي خروج العربي للصيد خروج من جحر الانغلاق إلى فضاء الاكتشاف، وفي انسلال الرمح من " الأبهرين " انسلال الذات من قيودها ، ومعيقات تحررها و انطلاقها في مسيرة الكفاح ، و اختبار النفس و قدراتها في الإفادة من فرص النجاح المتاحة أمامها ، دون أن تفقد حسها بالانتماء ، لقد حرص الشاعر على إبراز هذا المعنى بقوله :

تَئِــنُّ إِلَــى العــجْــمِ و الأَبْهَرَيْــنِ أَنِيــنَ المَرِيــضِ تَشَكَّــى المُــغَــاثَــا

لقد أخضع (كثير) حس الانتماء إلى التكثيف كي يبين أن الإنسان وإن كان هواه متعلقا بالمكان الذي نجح فيه ، فإن المكان الذي قد ينافسه في الفؤاد ، هو المكان الذي شهد انطلاقته الأولى ، لأن له عليه فضل الانتماء ، ومزية حفظ الهوية . وإذا كانت آلية اللغة قد أفادت في إنتاج الدلالات و الرموز ، فإن للنشاط التصويري أثره الجلي على مستوى الدلالة ؛ إذ كان من شأن الصور المنبثة هنا و هناك أن أعطت ظلالا وإيحاءات زادت النص عمقا و جمالية ، منها قوله : " **لوى ظمئها تحت حـــــر النجوم** " ، مثل هذه الصورة اتفق بلاغيونا على تسميتها بالاستعارة المكنية من حيث إنها تشبيه حُذف أحد طرفيه «[1]» ، فحين يقول الشاعر " **لوى ظمئها** "، فمعنى

[1] - السكاكي :" مفتاح العلوم " ، م س ، ص : 373 .

ذلك أنـه شبـه الظـمء – وهـو ذو طبيعـة مجـردة طبعـا – بشـيء مـادي يُلـوى ، لكنـه يصعب على الكسر ، للينه ، و لما كانت هذه السمة تنشط في موضوعة الغصن أكثر مما تنشط في غيرها من الموضوعات ، كان الغصن أحق بأن يعد مشبهـــــــــــا به ، و تكون العلة التي سوغت الجمع بين الغصن و الظمء ، هي حاجـة الشـاعر إلـى علامة لغوية قابلة لأن تحمل من الإيحاءات و المعاني مـا يغطـي مسـاحة ذلك العنت الذي لاقاه الحمار الوحشي في مواجهة العطش ، و كان الشاعر قد رآه يتلوى عطشـا لا هو يسقى فيحيـا ، و لا هـو يمـوت فينهـي شـوط العذاب ذاك فتصـورت المخيلـة – بتحريض من هذا المشهد – قوة ما تلوي الغصن دون جدوى وكأن هذا " اللـي " لم يرد به غير تمطيط مدة المعاناة . و حتى تنشط هذه السمة في النص ، و تطفو علـى أديم القصيدة تم تجاهل كل السمات التـي يمكن لكـل مـن الغصـن و الظـمء أن يتـوفرا عليها ، وذلـك تحقيقـا لمبدإ " التشـاكل " الـذي تقوم عليـه الاستعارة ، حيث " **يتم الاستغناء عن كثير من السمات الأخرى التي يمكن أن تنشط في سياقات مغايرة ، إن الكلمة في ذاتها متعددة السمات ، و لا تتخلص من كثافتها إلا عندما تندرج في سياق تركيبي معين ، حيث تبدأ عملية التكيف التي ينتج عنها انسجام الجملة أو تشاكلها (Isotopie)، ويتحقق تشاكل الجملة بواسطة تخلص الكلمة من سماتها المتعددة ، و تنشيط السياق للسمات المنسجمة مع سمات الكلمات المجاورة** "[1] .

وواضح أن الشاعر قد أحسن الجمع بين موضوعين كان يبدوان غايـة فـي الاختلاف والتباين الدلالي ، الأمر الذي سيسمح لـه بالالتحـاق بزمـرة المبدعين الـذين يتميـزون بقدرتهم الاستثنائية علـى إنشـاء علاقـات جديـدة بـين الأشـياء و الموضـوعات ، يقـول الدكتور(عبد الإله سليم) في هذا المعنـى : " **يتعارف الناس على التقريب بين موضوعات تبدو فيما بينها سمات مشتركة ، و يفترض أنها متجاورة جدا في الوجود ، نعتبر هذا النوع من الربط مشابهة عرفية ، إلا أن المبدعين يستطيعون بفضل كثافة المشابهة لديهم ، الربط بين موضوعات ووضعيات قد تبدو غير**

[1] - د / عبد الإله سليم : " بنيات المشابهة في اللغة العربية " ، م س ، ص : 90 .

متجانسة ، وغير متجاورة في الوجود ، فإذا رجعنا إلى شجرة المشابهة التي تحدثنا عنها سابقا ، فإننا نقول : إن المبدعين يستطيعون الربط بين مكونات متباعدة في الشجرة كالربط بين الحيوانات و الموضوعات المجردة ، و نعتبر هذا النوع من الربط مشابهة مبتكرة ، و كلما كان الربط بين المتباعدات مصيبا ، كان الكلام متميزا " [1].

وعليه فإذا سألنا الدكتور (عبد الإله سليم) - انطلاقا من هذا التصور- عن سبب كون الصورة التي ابتدعها كثير مبتكرة ، لأجابنا من فوره بأن السبب هو أن العلاقة المنشأة بين طرفي الصورة هي علاقة" مجاورة " ، و ليست علاقة "مشابهة"؛ ذلك أن " **المشابهة ليست العلاقة الوحيدة في الاستعارة ، إن للمجاورة نصيبها فيها كذلك** "[2] ، و يمكن إن نتبين كنه هذه العلاقة عنده ، من خلال تعليقه على بيت (امرئ القيس) التالي :

يَبيتُ و يُضْحي تحتَ ظِلِّ مَنيَّةٍ بِهِ رَمَقٌ تَبْكي عَليهِ القَبائِلُ

" **الظل يرتبط بالشجرة بواسطة علاقة تعيين ذات طبيعة جوارية.** " [3] ، واتساقا مع هذا الفهم ، نقول بأن " اللي " يرتبط بالغصن " بواسطة علاقة تعيين ذات طبيعة جوارية " ، على اعتبار أن " اللي " وضعية من وضعيات الغصن ، وكذلك الأمر بالنسبة للعلاقة بين الحمار و الظمء ، على أساس أن" الظمء " حالة من حالات الحمار . على أنه ينبغي أن ننبه - في الأخير - إلى أن العلاقة بين الظمء و الغصن ليست علاقة " قريبة المأخذ " ، و كان على الشاعر أن يهبط في سلم الصفات والوضعيات و الحالات ، حتى يعثر على تلك السمة المشتركة ، ويجد بذلك مسوغا للربط بينهما ، و يمكن تلخيص كل ما تقدم في هذا التشخيص :

---

[1] - د / عبد الإله سليم : " بنيات المشابهة في اللغة العربية " ، م س ، ص : 162 .
[2] - نفسه ، ص 87 .
[3] - نفسه ، ص : 87 .

مشـــــــــابهـــــــــة

لـــــــــوى ⟷ ظـــــــمء

مجـــاورة

إمعان في التعـــذيب

مجـــاورة

الغصـــــــن ⟷ الحمار الوحشـــي

مشـــــــــابهـــــــــة

وإذا مضينا في القصيدة نفسها ، و جدنا " النبل " قد شكل محور صورة تشبيهية مركبة ، استهلت باقتراح موضوعة المرأة كطرف ثان في تلك الصورة ، ألحقت بها مجموعة من الصفات المتشابهة ، جعلت المتلقي يشعر أن موضوع الحديث هو المرأة أي المشبه به و ليس المشبه ، نعني النبل . لقد تخلى النبل عن السمة النوعية له (شيء) و اندمج في النوع الإنساني ، أما السمة الإنسانية للمشبه به[المرأة / الخريع] فتنشط ، و تستدعي سمات أخرى فرعية لها هي [هتوفا – صفراء – تحلت رعاثا – تئن – مريض – تشكى – سمعت لها - ...] ، مما صنع فاعلية التشبيه ، بحيث أعيد تنظيم السمات بصورة أكثر تعميقا وتأصيلا للصفة الإنسانية نظرا للاعتماد الكلي على الخصائص الجوهرية المشكلة لماهية المشبه به لإنشاء تلك العلاقة ، فالسماع و الهتاف مثلا صفتان جوهريتان في الإنسان ، و ليستا صفتين عرضيتين ، مما يدفع المتلقي إلى الاقتناع بأن النبل اكتسب صفة الإنسانية الحقة .

على أن فاعلية التشبيه لا تدين فقط للبنية اللغوية ، وإنما تدين أيضا لمعمارية التشبيه في حد ذاته ، فالعملية التشبيهية جاوزت **فضاء** البيت الواحد لتمتد على آماد ثلاثة أبيات كاملة ، مما يؤكد النفس الطويل الذي حُبي الشاعر به ، و الذي جعل القصيدة عبارة عن منظومة من القيم الشعورية و العلاقات الرمزية تتسق مع رؤية الشاعر

وتخدم مقصديته ، حتى إذا أراد أن يثبت حضوره في **فضاء** القصيدة عمد إلى إدخال النبل في علاقة تشبيهية مع المرأة ، و حرص على توفير القرائن اللفظية و العقلية التي تضمن نجاح عملية فك شفرات الرسالة الرمزية، التي أراد الشاعر إيصالها للمتلقي ، ومؤدى تلك الرسالة أن الرمح لا يعني شيئا من دون وجود الإنسان المعبَّر عنه بدلالة المرأة ، فلا قيمة للرمح وإن كان من أجود الأنواع ، ما لم تكن في يد فارس باسل مغوار ، وهذه المقابلة تتجلى في البيت الأول ، أين جعل الشاعر الشطر الأول من نصيب الرمح ، و الشطر الثاني من نصيب المرأة :

وصَفْرَاءُ تَلْمَعُ بالنَّابلينَ كَلَمْعِ الخَريعِ تَحَلَّتْ رِعَاثَا

فبينهما علاقة توازي و تقابل كتلك التي تقوم بين الندين المتنافسين اللذين يسعى كل منهما لهزم الآخر . وهكذا نجح الشاعر بطريقة كنائية رمزية في إثبات حضوره – باعتباره ممثلا للذات الإنسانية – في **فضاء** القصيدة ، فاستجاب بذلك لحاجتين إحداهما فنية تتمثل في إيثار طريق الغمز و التورية على السفور و التجلي ، وأخراها نفسية تتمثل في إثبات الذات و الوجود . كل ذلك في إطار تشبيهي عام ، لكنه لم يخل من بعض الصور الفرعية كالاستعارة أيضا في قوله : " **هتوفا إذا ذاقها النازعون** " يقصد " النبل " ، التي لم نسمع يوما أن المذاق من خصائصها ، وبهذا يكون الشاعر قد خالف العرف اللغوي ، ووسم صورته بنوع من الغرابة ، الأمر الذي يستوجب بذل جهد دلالي قصد العثور على مسوغ للربط بين النبل و المذاق .

لكن ، و لما كانت الصورة الشعرية عموما " **... هي مجموعة علاقات لغوية يخلقها الشاعر لكي يعبر عن انفعاله الخاص ، و الشاعر يستخدم اللغة استخداما جديدا حين يحاول أن يحدث بين الألفاظ ارتباطات غير مألوفة ، ومقارنات غير معهودة في اللغة العادية المبنية على التعميم و التجريد** " [1]، كانت وظيفة الاستعارة – تبعا لذلك - هي مخالفة التوقع بإماتة اللغة العادية و بعث مدلولات أخرى في رحم دوالها بنية إغراق القارئ بأكبر قدر ممكن من اللذة و المتعة القرائية ، فكفى بهذه الوظيفة مسوغا لذلك الربط الذي انطلق من مبدإ الانزياح ، و توسل

[1] - د / عبد الله التطاوي : " الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد " ، م س ، ص : 45 .

طريق الحواس فتلاعب بها وأحدث خلخلة في وظائفها . وهنا يتبدى لنا دور الحواس في تفجير جمالية الصور و تعميق الإحساس بها .

و قد كانت الصحراء مجالا فسيحا انبجست منه عديد الصور السمعية ، و البصرية و الذوقية ، و الشمية ، و اللمسية ، لما ينبث فيها من مخلوقات ، و ما يتجلى فيها من ظواهر كونية ، ففيها صوت الريح ، وهزيم الرعد ، وأنين البوم ، و حشرجة الذئب و ترنيمة الطير ، وزحف الثعابين ، و لسعات البرد ، و لظى الهاجرة ، و خداع السراب ، وروائح الرياحين ، و المسك ، ومأكولات ومشروبات لا حصر لها .

وربما كان لطبيعة الحياة فيها أيضا دور بارز في اشتغال هذه الصور ، وإثرائها إيحائيا و رمزيا ، ففي إبان الترحال تكون مخيلة الشاعر في أنشط حالاتها ،و قريحته في أزهى فترات ابتكارها ، لما يتأتى له في أثناء ذلك من فرص التأمل الدقيق والنظر العميق في الموضوعات و الأشياء المحيطة ، وفي الحياة ، وما تتطلبه من مواقف وما تحركه من هواجس و مخاوف ، تذكيها طبيعة الرحلة المفتوحة على كل التوقعات السارة و المفزعة .

وتأتي لوحة الظعائن ، وما يصحبها من مشاهد تصف الناقة و المرأة ، و تشرح جسد امرأة واحدة أو مجموعة من النسوة ، لتؤكد فضل سنة الترحال الجماعي التي درج عليها الشعراء العذريون مع أهاليهم و رفاقهم ، في إخراج صور ممعنة في الدقة ، و مترفة الإيحاء ، ومن ثم الإمتاع ، ولنا في هذا النص الذي ينسب إلى (المجنون) الشاهد و المثل :

كَأنّـي غَـدَاةَ البَيْـنِ رَهْـنُ مَنِيّـةٍ		أَخـو ظَـمَإٍ سُـدَّتْ عَلَيْـهِ المَشَـارِعُ
تَخَلَّـسَ مَـنْ يَهْـوَاهُ مَـاءَ حَيَاتِـهِ		فَـلاَ الشُّرْبُ مَبْـذولٌ و لاَ هـوَ نَافِـعُ
وبيـضٍ غَذَاهُـنَّ النَّعيـمُ كَأَنَّـهَـا		نِعَـاجُ المَـلاَ *جيبَـتْ عَلَيْـهِ البَرَاقِـعُ
عِـرَاضُ المَطَـا قبُّ البُطـونِ كَأَنَّمَا		وعَـى السـرَّ مِنْهُـنَّ الغَمَـامُ اللَّوَامِـعُ

* - [الملا : الصحراء / جيبت : قطعت / المطا : الظهر / قب البطون : ضوامر البطون / التناضب / اسم موضع / هجل الدار : المطمئن منها / عرانين : ج عرنين : الأنف / العود : البعير المسن / الأكارع : القوائم / الخشاشة : وعود يجعل في عظم أنف الناقة] أنظر الديوان (الحاشية) .

تَحَمَّلْنَ مِنْ ذَاتِ التَّنَاضُبِ وانْبَرَتْ لَهُنَّ بِأَطْرافِ العيونِ المَدَامِعُ

فَما رِمْنَ هَجْلَ الدَّار حَتّى تَشَابَهَتْ هجَائِنُهَا و الجون مِنْهَا الخَوَاضِعُ

وحَتَّى حَمِلْنَ الحورَ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ وخَاضَتْ سدولُ الرَّقْمِ مِنْهَا الأَكَارِعُ

فَلَمَّا اسْتَوتْ تَحْتَ الخُدورِ وقَدْ بَدَا مِنَ الصّيْفِ يَوْمٌ طَيِّبُ الظِّلِّ مَاتِعُ

فَقُمْنَ يُبَارِيْنَ السُّدولَ بِوَافِرٍ يلاعِبُ عِطْفَيهِ الجَريرُ وَ دَافِعُ

وكُلٌّ نَجيياتٍ هِجَانٍ كَأَنَّهَا إذ ردعَتْ مِنْهَا الحُشَاشَةِ طَالِعُ

يُعَارِضُهَا عَوْدٌ كَأنَّ رضَابَهُ سُلافَةُ قَارٍ سَيَّلَتْهُ الأَكَارِعُ

رَفِيقٌ بِرَجْعِ المِرْفَقَيْنِ مُمَانِعٌ إِذَا رَاعَ مِنْهُ بالحَشَاشَةِ رَائِعُ «1»

لقد حملت لوحة التحمل و الترحال هذه دلالات نفسية و عاطفية ، نقلتها صور ومشاهد تمور بالحركة ، و تترقرق على أديمها أشواق الشاعر اللاهثة خلف آمال لا تلبث أن تغدو وهما و سرابا ، مخلفة قلبا متشظيا ، وذاتا ممزقة ، سلبها الحب ماء الحياة أو كما قال الشاعر : " **تخلّس من يهواه ماء حياته** " ، وفي العبارة كناية عن أهمية الحبيبة بالنسبة للشاعر ، ووقوعها منه كوقوع الماء من الحياة فالحياة إن سلبت الماء انتفى معناها ، وأفرغت من روحها ، و الشاعر إذا هجرته حبيبته صعدت أنفاسه . وعليه نقول – اختزالا – أنه وإذا كان في الكناية انتقال من لازم إلى ملزوم «2» ، فإن افتقاد الحبيبة بالنسبة لـ (المجنون) ، هو كافتقاد الماء كلاهما لازم يفضيان إلى ملزوم و احد هو الموت .

وإذا انتقلنا إلى مشهد الناقة وجدناه زاخرا بصور جزئية تنتظمها صورة عامة تنطلق من فكرة رمزية مؤداها : أن الناقة في سيرها و تحملها الدائم ، تعادل رحلة الحياة تلك الرحلة الموجهة إلى الاكتشاف ، الهادفة إلى التحلل من القيود ، الباحثة عن فرص النجاح و التفوق . و انتقالها من موطنها الأصلي إلى مواطن أخرى، هو

[1] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 124 .
[2] - السكاكي : " مفتاح العلوم " ، م س ، ص : 331 .

خروج من جحر الاختفاء إلى أفق الاكتشاف ، و انتقال من قبو التقليد إلى **فضاء** التجديد و التغيير . و حديث الشاعر عن الناقة هو حديث عن حاضر العمل ومستقبل الأمل . أما إثراء اللوحة بصور تشغّل كل الحواس تقريبا كالبصر في قوله : "**خاضت سدول الرقم منها الأكارع** " ، و " **يبارين السدول بوافر** " ، و " **كأن رضابه سلافة قار سيلته الأكارع** " . و الشم في قوله : " **جرى عبير و مسك بالعرانين ساطع** " ، و السمع في قوله : " **أشرن بأن حثوا المطي** " ، و الذوق في قوله : " **أخو ظمإ سدت عليه المشارع** " . فيبرز سمة التعدد و التنوع التي يريد الشاعر أن يبني حياته عليها . ويأتي تعدد الألوان في القصيدة ليغذي هذه القراءة ويرسخها ، و حديثه عن الألوان ليس حديثا سافرا في كل الحالات ، فعدا علامة "بيض " التي تدل على اللون دلالة مباشرة ، نجد الشاعر قد عمد إلى الاستعانة بصفات تنتسب إلى حقل اللون الدلالي ، منها علامة " الجون " التي يراد بها اللون الأسود المشرب بالحمرة ، و " الهجائن " ، و تعني الإبل البيضاء ، و " الحور " التي تحيل على السواد و البياض متجاورين ، و " الرقم " ، وهو في الأصل ضرب مخطط من الوشي ، و في هذا التخطيط ينعكس زخم الحياة و تنوعها ، وفي اندغام السواد و البياض و الحمرة تتجلى فلسفة الشاعر ؛ ففي البياض نقاء ، وصفاء وسعادة ، و أمل ، و في السواد ظلام ، و خوف من الآتي ، ومن المجهول ، و في الحمرة قوة و عنفوان وإرادة تبدد ذلك الظلام ، و تنفي الخوف ، و تحقق السعادة والآمال المنشودة .

ومن الصور الجزئية الواردة في هذه اللوحة – فضلا عما تقدم – قوله : " **جرى عبير و مسك بالعرانين ساطع** " ، إن هذه الاستعارة المكنية تؤكد بامتياز الطبيعة الانزياحية للغة الشعرية ، ففي إلحاق صفة السطوع بالعبير و بالمسك خروج عن المألوف ، ذلك أن السطوع صفة تلحق بصنف المرئيات كالضوء مثلا ، وهكذا فالمسافة بين المستعار له (العبير و المسك) ، و بين المستعار منه " الضوء " مسافة بعيدة جدا ، لأن صفة السطوع التي اعتمدها الشاعر ، قرينة أقحمت على المشبه إقحاما بشفاعة مبدإ الانزياح ، وهي ليست من صفاته في الاستعمال العرفي

للغة ، وحتى في الاستعمال الشعري القديم ، فإن هذه الطريقة نادرة جدا ، نظرا لتأكيد «عمود الشعر» على التزام الوضوح ، وضرورة المناسبة بين أطراف الصور ذلك ما يؤكده الدكتور لطفي عبد البديع السيد في قوله : " **وقد أحالت البلاغة العربية هذه الرؤية إلى طريقة من طرق القياس حين تشبثت بإثنينية الطرفين في الصورة الشعرية تشبيها كان أو استعارة ، و جعلت منها إيضاح المعنى القائم في المشبه وتبيينه ، و الأمر على خلاف ذلك ، فالشاعر يحطم الحقيقة ، و يقيم بدلا منها حقيقة شعرية أعلى منها و أكمل ، فيسمي الأشياء بغير أسمائها ، " وفي تسمية الأشياء بأسمائها – على ما يقول مالارميه – قضاء على ثلاثة أرباع القوة في القصيدة "**[1]

ولا يخفى أن هذا البعد القائم بين طرفي الاستعارة عائد إلى خاصية التماهي التي تتسم بها الموضوعات المدمجة في العمليات الاستعارية و التشبيهية ، و التي يراد بها تفجير جمالية النصوص ، و تحقيق مبدإ الانزياح فيها ، ومن ثم تحصيل درجة الابتكار ، التي يشرئب المبدعون دوما للوصول إليها من خلال تقريب المتباعدات وذلك تماما ما يعنيه الدكتور (عبد الإله سليم) بقوله : " **يتصور الناس العلاقات بين الأشياء بشكل تلقائي ، تسمه العرفية عادة ، إلا أن المبدعين يرفضون الاكتفاء بهذا الحد من العلاقة ، بل يتجاوزونه للبحث عن المشابهة بين المتباعدات ، فيكون لهم بذلك نصيب في الابتكار و الإجادة "[2].**

ويستمر (المجنون) في مفاجأتنا باستعارات مبتكرة ، يلعب فيها على أحبل اللغة تماما كما يفعل الشعراء المعاصرون الذين كثيرا ما يعتمدون على تقنية المفارقة«[3]»التي أثبتت غير ما مرة ، نجاعتها في إحداث الإثارة المطلوبة ، وتحقيق اللذة المنشودة من وراء عملية القراءة ، يقول :

يُـذَكِّرُنِي لِلوَصْـلِ أَيَّامُنَـا الأُلَـى مَـرَرْنَ عَلَيْنَـا و الزَّمَـانُ وَرِيـقُ«[4]»

[1] - د / لطفي عبد البديع :" الشعر و اللغة " ، م س ، ص : 37 .
[2] - د / عبد الإله سليم :" بنيات المشابهة في اللغة العربية " ، م س ، ص : 165 .
[3] - د/ سامح الرواشدة : " فضاءات الشعرية " ، م س ، ص : 14 .
[4] - مجنون ليلى : الديوان ، ص : 142 .

أيعقل أن يكون الزمان مورقا ، إنه لربط ذكي بين الصفة و الموصوف ، بين المستعار له و المستعار منه ، ومفارقة مفيدة دلاليا و جماليا ، لا يأتي بها إلا ذو قريحة صافية ، ومخيال واسع . ما أبعد المسافة بين الشجرة و الزمان ، بين المجرد و المحسوس ، بين السعادة الزائلة التي يريد التعبير عنها ، وبين الشجرة الخضراء المورقة ، وهذا البعد بين الطرفين فتح الباب واسعا للتعدد الدلالي ، إذ تم الربط بينهما على مستوى عميق جدا استلزم الهبوط في سلم الصفات لكلا الطرفين قبل الوصول إلى سمة مشتركة تسوغ الجمع بينهما في صورة واحدة .

وقد رأى الدكتور (عبد الإله سليم) أن هذا النوع من الاستعارات (الذي يسعى إلى التقريب بين الموضوعات المتباعدة) ، يلعب دورا **فضائيا** في توحيد الموجودات ومحو الفواصل التي وضعتها الطبيعة بين الأشياء ، نفهم ذلك من قوله : **" تلعب أساليب المشابهة التصورية من تشبيه و استعارة ومثل ورمز، دورا فضائيا بحيث إنها تفتح أفق التوحد بين الموضوعات المتباينة لدرجة يمكن القول فيها : إن العالم يتوحد ضمن أفق وجودي مشترك "**[1].

وإذا أراد الشاعر العذري إقامة علاقات الوحدة والألفة بين الموجودات ، اختار لها إطارا مناسبا هو الإطار **الرعوي** الذي يمثل شجرة العائلة الكبرى التي تمتد فروعها إلى أعماق الصحراء ، وتناطح أغصانها أديم السماء وما دونها ، و تلامس الأرض وما تحتها ، وتعانق الليل و النهار ، وتعالج القر و الحر ، وتنافح الريح و الأنواء وغير ذلك من الموضوعات و الظواهر التي كثيرا ما ضمها – على تباعدها و تباينها – أفق رؤيوي واحد ، ينم عن تبني الشاعر العذري لمبدإ وحدة الوجود .

ويبدو أن مشاهد الرحلة كانت من أكثر المشاهد المودعة في القصيدة العذرية ترحيبا بهذه الفكرة ، يتبدى ذلك في هذا النص الذي يقول فيه (جميل) :

فَكَمْ قَدْ قَطَعْنَا دونَكُمْ مِنْ مَجَاهِلٍ ... وموماةِ أرْضٍ دونَهُنَّ نَفَائِفُ

عَلَى كُلِّ عيدَيْ النِّجَارِ مرَاكِلٍ ... وأدْم تبَارى وهْيَ قودٌ حَرَاجِفُ

---

[1] - د/ سامح الرواشدة : " فضاءات الشعرية " ، م س ، ص : 163 .

حَرَاجيجُ أمْثَالُ القــنَا تَهِــصُ السُّـــرى إذَا نَفَضَتْ هَامَاتِهِنَّ الرَّواجفُ«1»

في اللوحة صورة لو قرأها بلاغيونا القدامى لعدوها تشبيها تمثيليا على اعتبار أن وجه الشبه فيها مستخرج من متعدد ،و تكمن تلك الصورة في البيت الثالث .

لقد شبه الشاعر النوق الشديدة ، وهي تمشي ليلا بالسيوف عندما تهص الهامات على أننا نجد داخل هذه الصورة الكلية صور فرعية دُسَّت داخلها على نحو يوحي بتناسل الصور ، و استدعاء بعضها بعضا ، تتمثل في قوله : " **تهص السرى** " والضمير عائد على النوق ، أي أن الشاعر شبه الليل بالأرض ، و عوض أن يقول "**تهص الأرض** " قال : " **تهص السرى** " . وما دام " السرى " يحيل على غير المادي و المحسوس ، ومادامت الأرض موضوعا ماديا غائبا بكليته حاضرا بجزء منه ، و هو اللازم " تهص " ، فإن الصورة تدخل في باب الاستعارة المكنية .

وبإيداع الشاعر لهذه الصورة داخل التشبيه يكون قد وحّد أكبر قدر ممكن من الموضوعات و قرب بينها ، إذ كان - لو اقتصر على التشبيه – سيجمع فقط بين النوق و الأرض ، أما وقد دس الاستعارة في ثناياه ، فقد أضاف للعناصر المذكورة الزمن (الليل) و الحركة اللذين عبر عنهما بدلالة " السرى " .

ومتابعة لعنصر الصحراء وما ينبث فيها من موجودات ، وما تثيره صورتها من موضوعات الرحلة و الظعائن يرسم لنا (هدبة بن خشرم) مشاهد أتقنت ريشة مخيلته نسجها ، يقول :

وَلَــمْ تَــرَ عَيْنِي مِثْــلَ سِــرْبٍ رَأَيْتُــهُ خَرَجْنَ عَلَيْنَا مِــنْ رقَــاقَ ابْنِ وَاقِــــفِ

خَرَجْــنَ بأَعْنَــاقِ الظِّبَاءِ وأعْيُــنِ الــــــــــــــجآذِرِ وارْتَجَّــتْ بِهِــنَّ الــــرَّوَادِفُ

طَلَعْــنَ عَلَيْنَا بَيْنَ بِكْــرٍ غَــــرِيــرَةٍ وبَيْــنَ عَــوَانٍ كالغَــمَامــَةِ نَاصِــــفِ

خَرَجْــنَ عَلَيْنــَا لا غُشــينَ بحوبَـــــةٍ ولا وَشْوَشِيّــَاتِ الحِــجَالِ الزَّعَــانِــفِ

تَضَمَّــخْنَ بالجَــاديِّ *حَتَّى كَأَنَّــمَــا الأنوفِ إذَا اسْتَــعْرَضْتَهُــنَّ رَوَاعِـــفُ

[1] - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 123 .

كَشَفْنَ شنوفًا عَنْ شنوفٍ و أَعْــرَضَتْ خُــدودٌ ومَالَتْ بالفــروعِ السَّوالِــفُ

يُدَافِــعْــنَ أفْخَــادًا لــَهُــنَّ كَأَنَّــهَا مِــنَ البُــدْنِ أفْخَــادُ الهِجَانِ العَلائِــفِ

عَلَيْــهِــنَّ مِــنْ صُنْــعِ المَدينَةِ حِلْيَةٌ جَمَــانٌ كَأَعْنَــاقِ الــدَّبَا ورَفَــــارِفُ

إذَا خُــرِقَــتْ أقْدَامــهِــنَّ بِمِشْــيَةٍ تَنَاهَيْــنَ وانْبَاعَــتْ لَهُــنَّ النَّوَاصِــفُ

يَنُــؤْنَ بِأَكْفَــالٍ ثِــقَــالٍ وأســوقٍ خِــدَالٍ وأعضَــاء كَسَتْهَــا المَطَــارِفُ

ويَكْسِــرْنَ أَطْرَافَ الأَحَاديثِ بالمُنَــى كَمَا كَسَرَ البَــرْديَّ في المَاءِ غَارِفُ«[1]»

يرسم (هدبة) صورة للظعائن تنتفي فيها كل ملامح الحزن التي اعتدنا استشعارها في لوحة الظعائن ، فهو لا يركز على ما تركه حدث الرحيل في نفسيته ، وإنما يجعل كل همه إبراز مواطن جمال النساء الراحلات ، موزعا ذلك الجمال على جملة من الصور الجزئية ، يتراوح أغلبها بين التشبيه و الاستعارة اللذين يستمدان عناصرهما من البيئة المادية المحيطة . و الملفت أنه أثناء العملية التصويرية لا يخص امرأة واحدة بالوصف ، إنما يجعل حديثه عن المرأة حديثا عن الجمال الأنثوي عامة فعيون النساء كلهن تشبه عيون الجآذر ، وأعناقهن جميعا تضاهي أعناق الظباء طولا على أن هذه النزعة التعميمية قد بدأت أماراتها تتجلى مع بدايات القصيدة ، تحديدا مع كلمة " سرب " . و لما كان السرب - في الأصل - يلحق جماعة الحيوان (الظباء ، أو الطير) ، فإن ورود الكلمة في ذلك السياق يجعل منها أحد طرفي استعارة تصريحية ، الغائب فيها هو المشبه «[2]»، أي جماعة النساء . أما الحاضر فهو المشبه به " السرب " ، وكما هو معلوم في حالات الاستعارة التصريحية ، فإن الشاعر يقابل بين سمتين متعارضتين هما الحضور و الغياب ، الحضور الجزئي للمشبه به ، - على اعتبار أن " السرب" جزء من أجزاء الظباء ، أي صفة من صفاته - ، و الغياب الكلي للمشبه (النساء) .

---

* -[الجادي : الزعفران / الرفارف : ثياب خضر] ، أنظر : الديوان (الحاشية) .

[1] - هدبة بن خشرم : الديوان ، م س ، ص : 116 – 117 .

[2] - السكاكي :" مفتاح العلوم " ، م س ، ص : 373 .

ونظرا لهيمنة الغائب (النساء) على فكر الشاعر ، فإنه سرعان ما يحدث تغييرا في الوظائف ، إذ يتنازل عن الحاضر (الظباء) المشار إليه بعلامة " سرب " ويستدعي الغائب (النساء) بمجرد انتهاء الشطر الأول ، الذي يستأنف الحديث بعده قائلا : " **خرجن علينا** " ، و الضمير طبعا يعود على النسوة ، لا على " السرب " الذي عاد عليه الضمير المتصل بالفعل [رأيت / رأيته] ، وبذلك تنكشف لعبة التمويه التي يكون الشاعر قد خطط لها سريعا ، لتبدأ خطة أخرى تعتمد أكثر ما تعتمد على الرمز ؛ حيث ينسج الشاعر شبكة تشبيهية خيوطها صور من قبيل : "**خرجن بأعناق الظباء و أعين الجآذر** " ، و " **بين عوان كالغمامة ناصف** " و"**تضمخن بالجادي حتى كأنما ...** " ، و " **عليهن من ... كأعناق الظباء ...** " و"**يكسرن ... كما كسر البردي ...** " .

يبدأ الشاعر هذه الشبكة الكاملة من التشبيه بتصوير العين و العنق دون غيرهما من الأعضاء المبرزة للجمال ، و بهذا قد يكون نما إلى غرض ما ورائي ، تبين عنه رمزية العين باعتبارها منصرفة للدلالة على التأمل و التبصر ، و التعمق في الأشياء ورمزية العنق الجانحة إلى الإشارة إلى التطلع و التسامي نحو آفاق النور و الحقائق. وبعد تملي الشاعر لهذين العضوين تنزل العين الواصفة مشرِّحة جسد المرأة، محللة إياه إلى أجزائه الصغرى ، مستدعية في ذلك مختلف الحواس . و الملاحظ أن كل صفة من هذه الصفات لم تقدم جاهزة ساكنة ، وإنما سبقها فعل جعل تلك الصفات تبدو كأنها حصيلة جهد إنساني كبير ، نستثني من ذلك بيتا واحدا من جملة أحد عشرة بيتا استهل بجملة اسمية ؛ " **عليهن من صنع المدينة حلية** " . أما باقي الأبيات فقد بدئت بأفعال : [لم تر - خرجن - طلعن - خرجن - تضمخن - كشفن - يدافعن - إذا خرقت - ينؤن - يكسرن] . و الملفت أيضا أن جل هذه الأفعال هي أفعال **فضائية**- حسب تصنيف (جاكندوف) ؛الذي كنا أوردناه في الفصل الأول ومؤداه " **يقسم جاكندوف الأفعال الفضائية إلى ثلاثة حقول ، حقل أفعال الحركة و حقل أفعال الحالات ، وحقل أفعال المكوث** " .[1] - . و القراءة التي تفرزها ذينك

[1] - د / عبد الإله سليم : " بنيات المشابهة في اللغة العربية " ، م س ، ص : 109 .

الملاحظتين فحواها أن النساء الظاعنات لسن مدينات بجمالهن وفتنتهن للطبيعة وحدها ، وإنما ليد الإنسان في ذلك الجمال نصيب كبير ، فذلك الجمال لم يتجل إلا بعد جهد إنساني كبير وشت به تلك الأفعال التي تصدرت كل بيت ، و حتى البيت الذي استهل بغير الفعل ، عمد إلى ظلال كلمة " المدينة " لتجلية فضل الإنسان فالمدينة رمز الثقافة ، أو هي الإضافة التي قدمها الآدمي للطبيعة البدائية ، وبالاستناد أيضا إلى الإمكانات البيانية للغة ، يستنتَج أن كلمة المدينة في ذلك السياق مجاز مرسل «[1]»، فليس المقصود هي المدينة باعتبارها مكانا جامدا ، وإنما أهل المدينة هم المقصودون ، وإذا نظرنا إلى النص من وجهة أسلوبية وجدنا أن تقدم الأفعال على الأسماء ، مما يعمق القراءة السابقة ويؤكدها ، فإذا كانت الأفعال – كما ذُكِر – ترمز للجهد الإنساني المبذول ، وإذا كان انتباه المتلقي مشدودا دائما إلى أول الكلام كما يقول البلاغيون و الأسلوبيون ، فإن مَوْقَعَة الفعل في مقدمة البيت يُقصَد من ورائه جعل الفعل الإنساني هو مركز الثقل في القصيدة .

وإلى جانب ما تقدم من الصور ، نجد البيت الأخير من النص قد حوى صورة غاية في الابتكار و الإبهار ، يقول هدبة :

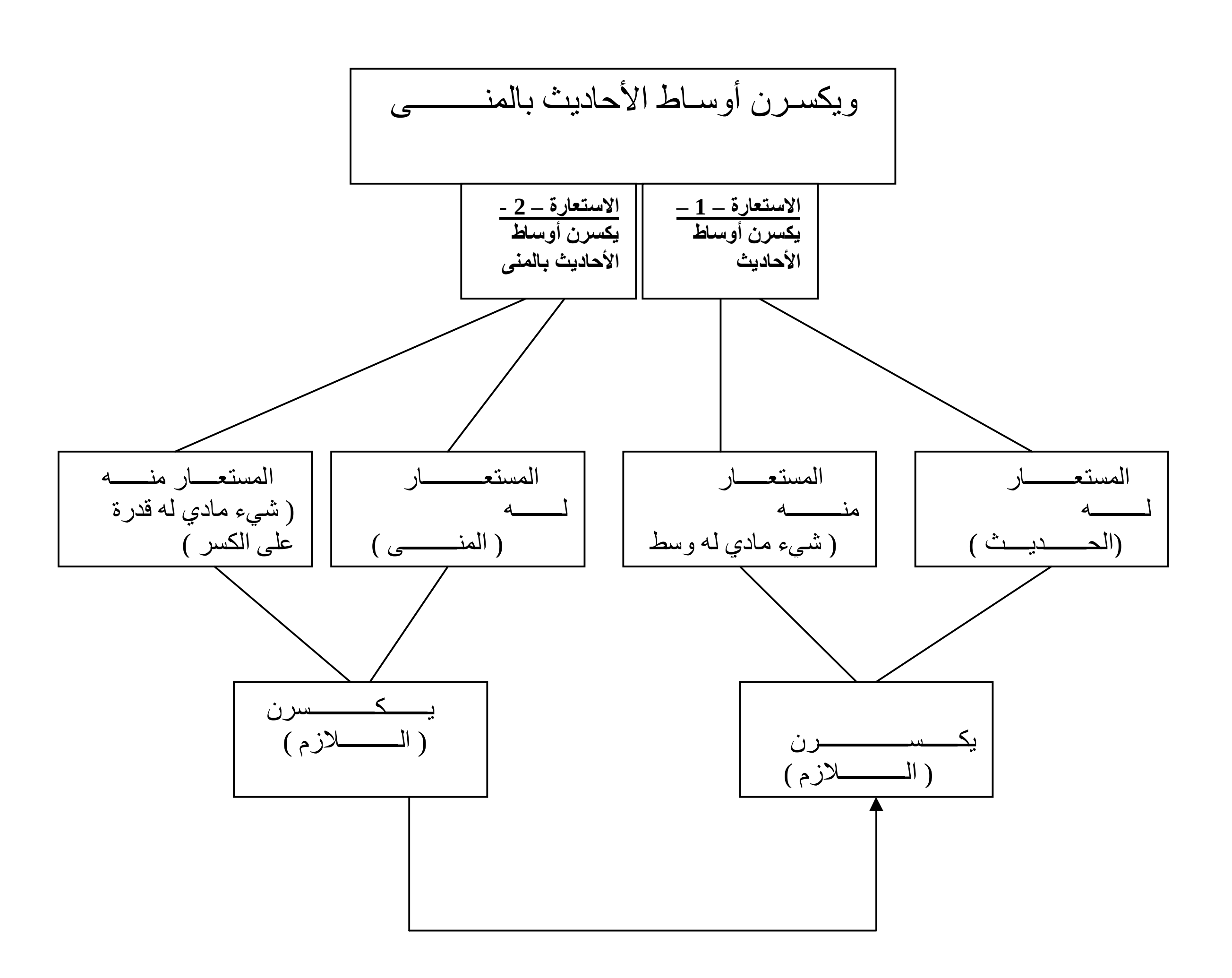
ويَكْسِرْنَ أوْسَاطَ الأَحَاديثِ بِالْمُنَى كَمَا كَسَرَ البَرْدِيَّ فِي الَمَاءِ غَارِفُ

الواضح أن في البيت تشبيه شغل المشبه الشطر الأول منه ، وشغل المشبه به الشطر الثاني ، وما دام وجه الشبه مستخرجا من متعدد، فهو تشبيه تمثيلي هذا المخطط هو توضيح له :

ويكسرن	أوساط	الأحاديث	بالمنى		كما كسر	البردي	في الماء	غارف

[1] - السكاكي : " مفتاح العلوم " ، م س ، ص : 392 ، و ما بعدها .

وكما يتضح من هذا المخطط ، فإن الأمر لا يقتصر على التشبيه ؛ ففي صدر البيت أدمجت استعارة ، حيث شبه" الحديث " - وهو شيء معنوي - بشيء مادي قابل للانكسار ، وشبه أيضا أداة الكسر في القصيدة (المنى) بشيء مادي ، مؤهل لأن يقوم بفعل الكسر . و لكن المشبه به حذف في كلتا الحالتين ، و رمز إليه بشيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية ، ومن ثم فطرف التشبيه الأول عبارة عن استعارتين مدمجتين يجليهما هذا المخطط :



ويسمي الدكتور (عبد الإله سليم) هذا النوع من الصور بالصور" المبنية " ، وهي صور لا يستطيعها إلا المبدعون الذين تتمتع ملكة المشابهة لديهم ، بقدرة استثنائية على استثمار علاقة المشابهة القائمة بين الأشياء ، لبناء تشكيلات بلاغية تقوم الصورة فيها على صورة أخرى ، فتنصهر بذلك الاستعارات و التشبيهات داخل شبكات أسلوبية تضم أكثر من تعبير واحد «[1]».

وإذا كان الشعراء العذريون قد وجدوا في لوحة الظعائن ، سانحة وصف بعض العناصر الحيوانية التي تعد طرفا قارا فيها ، نعني الناقة تحديدا ، فإنهم و جدوا في لوحة الرحلة التي عادة ما يُنتقَل إليها فيما يشبه الاستطراد ، فرصة الحديث عن بعض الحيوانات التي يعتبر حضورها في مشاهد الرحلة ضرورة من ضرورات التشكيل الجمالي، و الدلالي ، و الرمزي للنص ، خاصة إذا تعلق الأمر بحيوانات متوحشة تغذي الصورة الظلامية للصحراء، و التي عادة ما يسعى الشعراء – لغاية في أنفسهم – إلى إبرازها أثناء الحديث عن الرحلة . و يعد الذئب أكثر الوحوش اعتراضا لطريق الشعراء ، حسبما يفهم من النصوص العذرية ، وهذا نموذج منها يقول (كثير عزة) :

وصَادَفْتُ عيَّالاً* كَأَنَّ عُوَاءَهُ بُكَاءُ مجرذٍ يَبْغي المَبيتَ خَليعُ
عَوَى نَاشِزَ الحَيْزومِ مُضْطَمِرَ الحَشَا يُعَالِجُ لَيْلاً قَارِسًا مَعَ جوعِ
فَصَوِّتْ إذَا نَادَى بِبَاقٍ عَلَى الطَّوَى مُحَنَّبَ أَطْرَافَ العِظَامِ هَبوعِ
فَلَمْ يَجْتَرِسْ إلاّ مُعَرَّسَ رَاكِبِ تأيا قليلا و اسْتَرَى بِقَطيعِ
ومَوْقِعِ حَرْجوجٍ عَلَى ثقاتَهَا صَبورٌ عَلَى عَدْوى المُنَاخِ جموع
ومُطّرِحٌ أثْنَاء الزِّمَامِ كَأَنَّهُ مَزاحفُ أيْمٍ بالفِنَاءِ صَريعُ «2»

---

[1] - د / عبد الإله سليم : " بنيات المشابهة في اللغة العربية " ، م س ، ص : 115 .

* - [العيال : الذئب / المجرذ : الذي أفرده أصحابه / ناشز الحيزوم / مرتفع الصدر / محنب : معوج / هبوع : يستعين بعنقه في مشيته من الضعف و الهزال ، الاجتراس : الحصول على الشيء / معرس : مكان الاستراحة تأيا : انتظر قليلا / الحرجوج : الناقة الطويلة] أنظر الديوان ، (الحاشية) .

[2] - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 184 – 185 .

القصيدة كناية كبيرة عن صورة الصحراء المفزعة ، أين الوحوش تخرج فاغرة فاها يلويها الظمأ ليا ، و يطويها الجوع طيا ، وعندما يعاني الذئب – على سطوته وصولته – الجوع ، و يعالج العطش ، فإن ذلك ينم على أن لا شيء في الصحراء يشجع على العيش ، أو يدل على الحياة . و تمثل تلك الصور الكنائية و التشبيهية والاستعارية المنبثة هنا وهناك في النص ، إبر وخز بادية التأثير في المتلقي ، تستفز عاطفته ، و تستدعي مشاعر الشفقة نحو الذئب الذي لم يثر قبل الآن غير مشاعر الخوف ، و الرعب ، و الفزع ، فالشاعر وهو " **يخلق الأبنية الصورية حتى يتغلب على تلك المفارقة التي يجد نفسه إزاءها منذ البداية ، و تتحول اللغة النثرية على يديه إلى لغة شعرية تصبح لها خصوصيتها ، و لها منطقها الانفعالي الذي يحكمها وتصبح وظيفتها توصيل العواطف ، و نقل المواقف و التجارب الفنية في شكل تصويري جديد** " [1] ، يعمل على صياغة مواقف جديدة وطريفة أحيانا من موضوعات يعد موقف الجماعة منها موقفا قد حصل حوله ما يشبه الإجماع ، وهذا تماما ما حدث من خلال هذا النص ، حيث – تحول - بموجبه موقف المتلقي من الذئب من موقف عدائي ، إلى موقف تضامن وتعاطف ، و يعود الفضل في ذلك إلى التشبيه الاستهلالي ، و بالضبط إلى لفظة " خليع " التي استحضرت كل معاني النفي ، و الإفراد ، و الضعف ، و الاغتراب الموقظة لمشاعر الشفقة ، و الحنو و التعاطف ، زادتها الكناية الموالية " **مضطمر الحشا** " توهجا ، و استعارا ، كما تجاوبت معها الطبيعة بعنصريها (الليل) و (البرد) في بكائية حزينة ، و حين تجتمع هذه العوامل جميعا ؛ (الجوع ، و البرد ، و الليل ، و الوحشة ، و النفي) على أي مخلوق ، يكون أهلا لأن يهز أقسى القلوب على ظهر الأرض ، وكفؤا لأن يحدث أكبر رعشة في نفوس المتلقين .

هكذا استطاع الشاعر العذري أن يخرج من صميم **الفضاء الرعوي** الذي يعيش فيه صورا مفجرة لينابيع المتعة ، يستقي منها القارئ و يرتوي ، لكن بعد أن يفتح مغاليق العلامات و الرموز .

[1] - د / عبد الله التطاوي : " الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد " ، م س ، ص : 45 .

2) - الـلـيـل

لليل في نفس العذري دلالة كبيرة ، وقيمة جليلة ؛ فهو بساط أحلامه الطائر، و غطاء أحزانه ودموعه الساتر ، وهو الزمن الذي عاش فيه يستقبل أطياف الأحبة الراحلين فيأنس بأضيافه ، و يفرح ، ثم يودعهم باكيا ، فتجتمع إذ ذاك الهموم و الهواجس وتموت الآمال ، و تستعر الأشواق . كل هذه المعاني و الإيحاءات تستظل تحت أفياء كلمة " الليل " .

و قد يتوسع بعضهم في التقاط شظايا هذه اللفظة ، فيخلصون إلى أن الليل في القصائد الغزلية عموما ، " **هو طريق العشاق ، و زمنهم وحافظ الأسرار ، وغطاء العورات ، فالعلاقات الحميمة بين الشاعر و الليل علاقات أزلية ، الليل يجمع العاشقين ، و النهار يفرقهم ، فاهتمام الشاعر العربي اهتمام عشقي ذاتي نسبي فلليل مكان هام في قصيدة الغزل العربية ، حيث أصبح هذا الاهتمام به تقليدا عند من يعشقون** " [1]، كما أصبح تقليدا - عند العذريين - تصاقب الليل مع النار، ومع الحلم ، و مع الطيف ، و مع الأنين ، وغير ذلك .

ومن النماذج التي يتصاقب فيها الليل و النار، هذا الذي يقول (المجنون) فيه :

تَــذَكَّــرْتُ لَيْلَــى و السِّـــنِينَ الخَـــوَالِيَا وأَيَّـــامَ لاَ نَخْـــشَى عَلَـــى اللَّهْـــوِ نَاهِيَـــا
وَيَـــوْم كَـــظِلِّ الرُّمْـــحِ قَصَّـــرْتُ ظِلَّـــهُ بِلَيْلَـــى فَـــلَـــهَا فِيَّ ومَـــا كُنْـــتُ لاهِيَـــا
بِثِمْدَيْـــنِ لاحَـــتْ نَارُ لَيْلَـــى وصُحْبَـــتِي بِـــذَاتِ الغُصْـــنِ تُزْجِـــي المطَيَّ النَّوَاجِيَا
فَقَالَ بَصيرُ القَـــوْمِ : أَلْمَحْـــتُ كَوْكَبًـــا بَـــدَا فِي سَـــوَادِ اللَّيْـــلِ فَـــرْدًا يَمَـــانِيَـــا
فَقُلْتُ لَـــهُ : بَـــلْ نَـــارُ لَيْلَـــى تَوَقَّدَتْ بِعَلْيَـــا تَسَامَى ضَوْؤُهَـــا فَبَـــدَا لِيَا «2»

يرسم (المجنون) صورة فريدة لـ (ليلاه) ، يحرص فيها على أن يقيم علاقة مشابهة بين (ليلى) و الكواكب النورانية ، مذيبا في ذلك كل الفوارق ، و ملغيا لسائر الحواجز المنطقية و اللغوية ، بتوسل جملة من الاستعارات و التشبيهات التي

---

[1] - د/ عبد الحميد جيدة : " مقدمة لقصيدة الغزل العربية" ، م س ، ص : 71 – 72 .
[2] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 202 .

استقت عناصرها من البيئة الصحراوية . و لنعترف أن هذه الصور جعلتنا نتوهم أن (ليلى) هي كائن نوراني قادم من وراء و راء ، إنها لا تُبْصَر إلا ليلا ، و لا يلمحها إلا بصير القوم ، لكنه – لتميزها عن كل ما عرفه من مخلوقات – لا يعرفها ، و لا يستكنه حقيقتها ، أما الشاعر فيتعرف عليها بمجرد أن يلمح نارها ، و الواقع أن هذه النار التي يزعم (المجنون) أنها نار(ليلى) ، هي من إذكاء مخيلته التي فاجأتنا بعبارة لا تخلو من غرابة مؤداها " نار ليلى " ! ، ومكمن الغرابة هو تفاعل الكلمتين " ليلى " و " نار " . صحيح أن علامة (ليلى) واقعية ، وكذلك كلمة " نار" ، لكن عندما تنضاف إحداهما للأخرى تنتفي كل واقعية لانتفاء الملاءمة بينهما. وعدم الملاءمة بين المضاف و المضاف إليه ، واحد من الانحرافات الجمالية التي يعتمدها الشعراء المعاصرون في صناعة " شعرية " نصوصهم «[1]». لكن (المجنون) سبقهم إلى هذه " التقنية " بقرون .

و يفهم من عدم التلاؤم هذا أن الشاعر شبه ليلى (المرأة الواقعية) بكائن نوراني ميتافيزيقي ، لكنه حذف المشبه به (الكائن النوراني) ورمز إليه بواحدة من أماراته (نار) على سبيل الاستعارة المكنية ، وذلك هو مسوغ الربط بيت موضوعين كانا يبدوان غاية في التنافر .

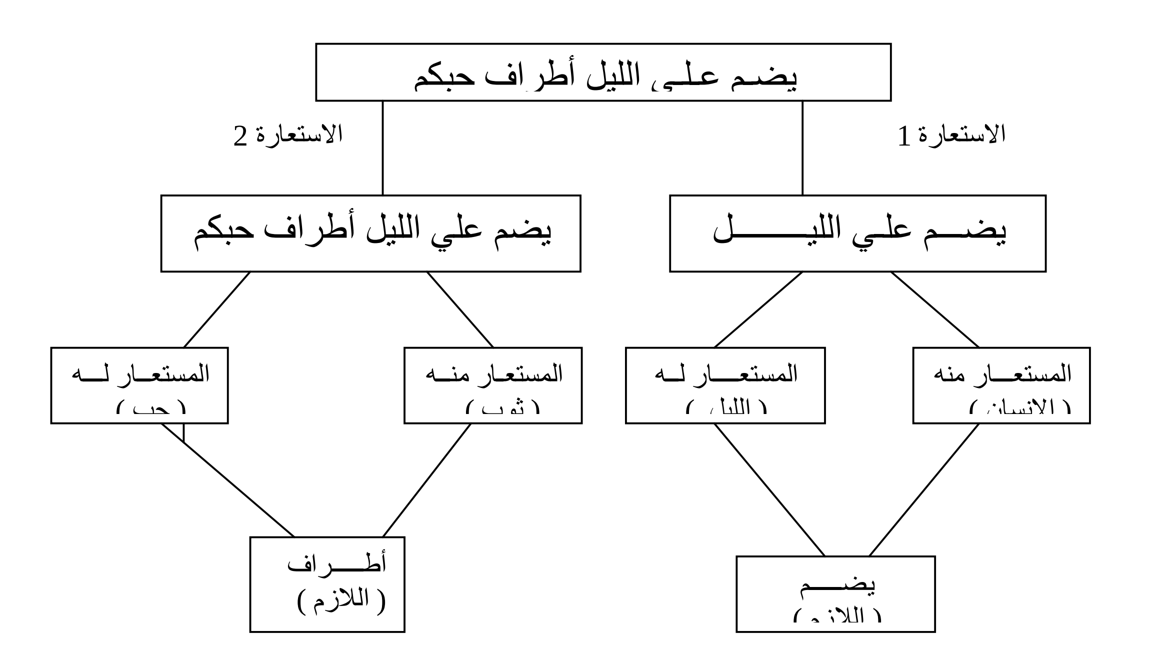
و الحق أنه ليس لمنكر أن ينكر ما أحدثته هذه الاستعارة من إثارة و إمتاع ، وذلك هو شأن كل استعارة يعمد فيها إلى التقريب بين موضوعين متباعدين ، ذلك ما يؤكده الدكتور(يوسف أبو العدوس) في قوله : **" إن الربط بين الظواهر الواقعية المتباعدة ، بل المتنافرة يحتاج إلى الإدراك الحدسي الذي يضع الأشياء غير المتجانسة في صورة واحدة ، فيمزج بينها بشكل يجعلها متجانسة " [2].**

وتظل فاعلية الليل تهيج مخيلة الشاعر ، و تأتيها بالبدائع من الصور ، كالتي نقرأها في هذا البيت الذي ينسب لـ (المجنون) :

يَضُمُّ عَلَيَّ اللَّيْلُ أطْرَافَ حُبِّكُمْ كَمَا ضَمَّ أطْرَافَ القَميصِ البَنَائِقُ«3»

[1] - د / سامح الرواشدة : " فضاءات الشعرية " ، م س ، ص : 43 .
[2] - د / يوسف أبو العدوس : " الاستعارة في النقد الأدبي الحديث " ، الأهلية للنشر و التوزيع ، عمان ، ط 1 ، 1998 ، ص : 143 .
[3] - المجنون : الديوان ، م س ، ص : 139 .

في هذا البيت تتداخل عدة صور جزئية ضمن صورة كلية ، هي التشبيه الذي يعد الشطر الأول طرفه الأول ، و الشطر الثاني طرفا له ثانيا ، و في الصدر المخصص للمشبه تندغم استعارتان مكنيتان يجليهما هذا المخطط :



في الاستعارة (1) – كما يتضح – شبه الليل بالإنسان ، فهو مؤهل للقيام بفعل الضم ، لكن المشبه به حذف ، و رمز إليه باللازم (يضم) . و في الاستعارة (2) شبه " الحب " بالثوب " له أطراف ، لكن المشبه به حذف وأشير إليه باللازم (أطراف) ، وبهذا يكون الشاعر قد قام بعملية استبدال ؛ استبدل الليل بالإنسان واستبدل الحب بالثوب ، وذلك هو شأن كل استعارة ، فما " **الاستعارة سوى وجه من وجوه الصيرورة الاستبدالية و التعويضية التي تلحق بالدال ، فتدفع به إلى مغامرة زاخرة الاحتمالات و التعدد** " [1]. و الهدف من وراء هذا كله ، هو تحقيق جمالية الأداء الشعري ؛ فالنص الأدبي ممتع و جميل ما لم تسم أكثر الأشياء بأسمائها ، وقد سبقت الإشارة إلى مقولة مالارميه التي تزكي هذه الفكرة و التي تذهب إلى اعتبار أن تسمية الأشياء بأسمائها " **قضاء على ثلاثة أرباع القوة التي في القصيدة**" [2]

[1] - د / عبد العزيز عرفة : " الدال و الاستبدال" ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط 1 ، 1993 ، ص : 07 .
[2] - د / لطفي عبد البديع : " الشعر و اللغة " ، م س ، ص : 37 .

والكلمة إذا كانت لابسة لبوس الحقيقة ، بقيت باردة ، محايدة ، غير قادرة على إحداث الرعشة الوجدانية المطلوبة ، أما إذا لبست ثوب غيرها اتضح جمالها وبرزت فتنتها **" و ليس بوسع الشاعر أن يسمي الأشياء بأسمائها ، و لا أن يقول " قمرا " وحسب ، لأن هذه الكلمة تثير فينا وفي ضمائرنا حالة باردة محايدة ولكنها كي تثير صورة وجدانية ، لا بد أن تلجأ إلى الحيلة الشعرية ، إلى انتهاك قوانين اللغة العادية ، و لا بد للشاعر إذن أن يقول عن القمر أنه " منجل ذهبي في حقل النجوم " فيبتعد عن قوانين اللغة ، التي لا تسمح عادة بتلاقي هذه الكلمات على هذا الشكل ليؤدي وظيفته الحميمة "** [1] ، فأي سحر كنا سنلمسه – مثلا – في كلمة " ليل " الواردة في هذه الأبيات :

أليْسَــتْ لُبَيْنَى تَحْتَ سَقْفٍ يُكِنُّهــَا ... وإيَّايَ ؟ هَــذَا إنْ نَــأَتْ لي نَــافِــعُ

ويَلْبَسُنَــا اللَّيْــلُ البَهيــمُ إذَا دَجَا ... ونُبْصِــرُ ضَوْءَ الصُّبْحِ و الفجْرُ طَالِعُ

تَطَا تَحْتَ رِجْلَيْهَا بِسَاطًا وبعْضُــهُ ... أطَا بِرِجْلي لَيْسَ يَطْويــهِ مَانِــعُ «2»

لو عبر الشاعر عن فكرة إظلام الليل على النحو المتعارف عليه . لقد رأى أن يجعل من الليل لباسا ، وقد يكون متمثلا النص القرآني ﴿ **وجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا** ﴾«[3]» لكنه على أية حال، عرف كيف يحافظ على إيحاءات الكلمة و ينقلها إلى القصيدة ، ولم تفقد رمزيتها ، و لم تفقد رمزيتها المنصرفة إلى معاني الحماية الباعثة على الهدوء والاستقرار ، و السكينة ، و ذلك من خلال انتقاء علامات لغوية تتسق كلها مع الوجه الإيجابي الذي أراده لملفوظ " الليل " من مثل [نبصر – ضوء – الصبح – الفجر – طالع] .

وللعذري في الليل – فضلا عما تقدم شرحه – مآرب أخرى ، واحدها موعد مع الحبيبة يستعجل حينه ، و يستبطئ حضوره على الرغم مما يضرمه في قلبه من لواعج ، وما يذكيه في نفسه من مواجد، عندما ينقضي وقته فجرا ، فالحبيبة لا

---

1 - د / صلاح فضل :" نظرية البنائية في النقد الأدبي " ، مؤسسة مختار للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 992 ، ص : 360 .
2 - قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص : 60 – 61 .
3 - سورة : " النبأ " ، الآية : 10 .

تزوره إلا ليلا ، و لا تطرق بابه إلا وهو نائم أو كالنائم ، يراها طيفا و خيالا ، لا جسدا و حقيقة ، يتوهمها أمام ناظريه ماثلة ، حتى إذا هم بالإمساك بها استحالت دخانا و سرابا ، ومن الأمثلة التي تحضر فيها الحبيبة بهيئة الطيف :

قَـــدْ زَارَنــي طَيْفُكُـــمْ لَيْلاً فأرَّقــني فَبتُّ للشَّوْقِ أذْرِي السَّمعِ تَهْتَــانِي «1»

ويقول (جميل) أيضا :

أَمِنْـكَ سَرَى يَا بُثَيْنُ طَيْفٌ تَأَوَّبَــا هدوءًا فَهَاجَ القَلْــبُ شَوْقًا وأَنْصَبَا «2»

ويقول (مجنون) ليلى :

وَلَـمَّا غَفَــتْ عَيْني ومَــا عَادَةٌ لَهَا بِنَــوْمٍ وقَــلْـبِي بالفِــرَاقِ عَلــيــلُ

أتَانــي خَيَــالٌ مِنْكِ يَا لَيْلُ زَائِــرٌ فَكَــادَتْ لَـــهُ نَفْســي الغَدَاةَ تَــزولُ

خَيَــالٌ لِلَيْلَــى زَارَنِي بَعْــدَ هَجْرِهِ وَرَامَ عِتَــابِي و العِتَــابُ يَطـــولُ «3»

و يقول (هدبة) :

خَيَــالٌ سَـــرى مِنْ أُمِّ عَمْرو ودونَهَا تَنَائِفُ تُــرْدي ذَا الهَبَــابِ الْمُيَسَّــرَا

طَــروقًا وأعْقَــابَ النُّجــومِ كَأَنَّهَا تَــوَالي هجَانٍ نَحْوَ مَــاءٍ تَغَوَّرَا «4»

إذا كان الواقع قد يمنع الشاعر العذري عن المرأة التي اكتوى بنار حبها ، و اجتوى بحرائق البعد عنها ، فإنه وجد في الحلم فرصة للوصال معها ، فالحلم يعوض تصحر الواقع ، و جدبه ، و جفافه الوجداني و العاطفي ، يملأ على الشاعر حياته ، و يقدم في ثنايا تلك الصور الحلمية و الطيفية ، فرصة جيدة لتجاوز الموانع الاجتماعية والعرفية ، و الدينية ، و تحقيق الاتصال المباشر مع الحبيبة عن طريق المحاورة والمناجاة . و لا نجد هنا أكفأ من نص للدكتور (عبد الإله الصائغ) ، لتحليل رمزية الصور الحلمية في الشعر القديم عموما فحواه : " **يلوذ الشاعر بالحلم ليفكك صورة الحاضر إلى أجزائها الصغرى ، ليعيد تشكيلها وفق هواه ، فينشر عليها ألوان**

[1] - قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص : 110 .
[2] - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 27 .
[3] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص: 153 .
[4] - هدبة بن خشرم : الديوان ، م س ، ص : 86 – 87 .

الماضي ، و عبقه ، و ليعادل بالحلم طيف الحبيبة أو خيالها الزائر بطش الهجر بلطف الوصل ، و خشونة الحاضر برفق الماضي ، وتمنع الأحداث باستسلامها . فالحد الذي ينتظم الحلم يبدأ بإلغاء الزمان و المكان و الطقس الاجتماعي، و يمر بتحدي أسباب الفناء و الخواء ، ليستقر في أحضان الحبيبة التي تبدو عاشقة قبل أن تكون معشوقة ، فتتحرك كما شاء لها هوى الشاعر ، و تلبي أوامره دون حرج" [1]

3) - الطير :

تقدمت الإشارة إلى احتواء النص العذري على عنصر الطير ممثلا في الحمام والغراب ، باعتبارهما رمزين من الرموز التي تواضع عليها الشعراء القدامى عموما و الشعراء العذريون بوجه خاص ، إذ يعد الحمام في الذاكرة الشعرية العربية مهيجا للذكريات الجميلة ، ومثيرا لمعاني الحزن و التحسر على الماضي ، بينما يعتبر الغراب نذير شؤم و باعثا على التطير من المستقبل ، وإلى جانب هذين العنصرين نجد في ثنايا النص العذري ذكرا لأنواع أخرى من الطير كالقطا و العصافير، و في كل نص يأخذ عنصر الطير دلالة معينة لا تصدق في كل النصوص .

على أن الثابت أن الطير حينما يوظف في النص العذري ، يدس في إطار مغلف بالأحزان . هذه الأحزان مبعثها تلك الصورة المبثوثة في بعض الأبيات ، و التي تومئ إلى تسرب العجز و الضعف إلى من كان الطير معادلا له ، وهذه الصورة تثير القارئ ، و تخزه ، ومن ثم فهي تمثل نقطة انعطاف«*» النص من المبدع إلى المتلقي الذي يحتضن الصورة ، و يعطيها ما تستحق من الأبعاد و الدلالات .

ومن جملة الصور التي أدخل الطير في تركيبتها اللغوية و الرمزية ، تلك التي يقرئنا إياها (عروة بن حزام) :

---

[1]- عبد الإله الصائغ : الخطاب الإبداعي الجاهلي و الصورة الفنية ، ص 33 .

* - هذا المصطلح خاص بالدكتور (عبد الله الغدامي) ، و يريد به أن الكلمة التي يمكن أن تكون مفتاح النص ، أو نواته المركزية التي تقود إلى الكشف عن البنية العميقة للنص هي نقطة الانعطاف من المبدع إلى المتلقي ، أنظر : " تأنيث القصيدة و القارئ المختلف " م س ، ص : 105 .

كَــأن قَطَــاةً عُلِّقَــتْ بِجَنَــاحِهــَا عَــلَى كَبِدي مِــنْ شِدَّةِ الخَفَقَانِ «1»

كل شيء يرتجف في هذه الصورة ؛ القلب يخفق ، و الكبد مقروحة تكتوي بنار الهجر و الفراق ، و الجناحان يضطربان ، و عند المتلقي تنشط حاستا السمع والبصر أكثر من غيرهما ، فتحيلان الموضوعات إلى حالة مهيأة لأن يستوعبها القارئ من خلال فعل التخيل الذي يتيح فرصة التأمل الدقيق ، و الاستجابة للموقف بما يناسبه من مواقف قرائية .

على أن ما يلفتنا ابتداءً تلك القوة الإيحائية التي خلقتها هذه الصورة ، و التي هي متولدة بالأساس عن التركيبة اللغوية المنتقاة عناصرها بعناية كبيرة ، فيكفي أن تقرأ عبارة " **علقت بجناحها** " حتى تمر بأذهاننا حالة مستعصية من حالات العذاب الممض ، الذي ترصد عين المخيلة درجات تصعيده بالصوت و الصـــــــــورة معا ؛ فالخفقان الذي يثير السمع و البصر ، مع الصوت الذي يسمع للجناحين و هما يضطربان كافيان لأن يغنيا المتلقي عن صفحات طويلة من التشكي ، ووصف الألم والمعاناة .

ويبدو أن موضوع القطا صادف هوى محببا في أنفس الشعراء العذريين فلم يتوانوا عن الاستعانة به في نسج صورهم ، يقول (المجنون) :

كَــأنَّ القَلْــبَ لَيْلَــةَ قيلَ يُغْــدَى بِلَيْلَــى العَامِـــرِيَّــةَ أوْ يُـــرَاحُ
قَــطَــاةُ غَـــرَّهَا شَـــرَكٌ فَبَاتَــتْ تُجَــاذِبُــهُ وقَــدْ عَــلِــقَ الجَنَاحُ
لَهَــا فَــرْخَــانِ قَــدْ تُرِكَا بِقَفْــرٍ وعُشُّـــهُـــمَا تُصفّــقــُهُ الرِّيَــاحُ
إذَا سَمِعَــا هُبوبَ الـــرِّيحِ هَبَّــا وقَــالاَ أُمُّــنَــا تَأتـــي الــرَّوَاحُ
فَــلاَ باللَّيْــلِ نَالَــتْ مَــا تُرَجِّــي ولاَ فِي الصُّبْحِ كَــانَ لَهَا بَرَاحُ «2»

تقدم هذه الصورة التشبيهية تجربة وجدانية خففت من أعباء الروح ، وأخمدت ضراوة الشوق ، إذ صورت موقفا مأساويا ولده وغذاه صراع فاجع بين "القطاة "

[1] - " ذيل الأمالي و النوادر " ، م س ، ص : 159 .
[2] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 52 .

و" الشرك " ، وفي خضم هذا الصراع تختلط أحاسيس مختلفة ، حيث يوازى بين الأمومة و العشق ، أو يوضع العشق في مستوى الأمومة ، فيكتسب النص إثر ذلك قدرا إضافيا من الطاقة التأثيرية ، و تنفتح أمامه آفاق تأويلية أبعد مدى . إن الضرر الذي لحق بالقطاة إثر وقوعها في الشرك لا يذهب بها لوحدها ، وإنما يجتذب معها إلى التهلكة أفراخا لها صغارا ، تركتهم في عش مهمل ، تتعاوره الرياح و يغلف نواحيه الظلام ، و يملأ رحبته الخوف و الفزع . هذه التفاصيل كلها هي بمثابة مؤثرات صوتية وحداتها اللغوية : [الرياح – سمعا هبوب الريح] و مؤثرا ت بصرية وحداتها اللغوية : [عزها شرك – باتت تجاذبه – علق الجناح – قفر – الليل] تشتغل رمزيا لصالح الشاعر باعتباره محور موقف تعادل ملابساته ملابسات موقف مركب ، تتعالق فيه القطاة وفراخها معها ، فيفرزان بتعالقهما كل تلك الإيحاءات ذات القوة الاحتمالية الكبيرة لصالح الفجيعة و الشجن .

فمؤكد – و الحال هذه - أن صورة القطاة و هي تجاذب الشرك ، ما كانت لتمر في ذهن المتلقي دون إثارة تعاطفه وشفقته . لكن هذا الأثر الوجداني الذي هز قلب المتلقي تضاعف منسوبه ، و تصاعدت درجاته التأثيرية إلى معدلاته القصوى عندما عُضِدَ بمشهد الفراخ الصغيرة التي تترقب قدوم الأم القطاة بلهفة الطفل الضعيف الوحيد ، الذي لا يملك من الحياة سوى يد أم رؤوم تمتد إليه لتضمه بين أعطافها .

ويستمر (المجنون) في الاشتغال على موضوعة الطير ويركز مرة أخرى على فكرة (العصفور / الطفل) ، إن جازت التسمية ، لكن المسار الرمزي للطفل يخضع للتعديل و التحوير في المثال التالي :

مَتَى يَشْتَفِي مِنْكِ الفُؤَادُ المُعَذّبُ وسَهْمُ المَنَايَا مِنْ وصَالِكِ أقْرَبُ
فَبُعْدٌ ووَجْدٌ واشْتِيَاقٌ ورَجْفَةٌ فَلاَ أَنْتِ تُدْنِيني و لاَ أنَا أَقْرَبُ
كَعُصْفورةٌ فِي كَفِّ طِفْلٍ يَزُمُّهَا تَذوقُ حِيَاضَ المَوْتِ و الطِّفْلُ يَلْعَبُ

فَلاَ الطِّفْـــلُ ذو عَقْـــلٍ يَـــرِقُّ لِمَـــا بِهِا ولاَ الطَّيْـــرُ ذو ريشٍ يطيرُ فَيَذْهَبُ «1»

يقدم لنا الطفل الذي كان في الصورة السابقة مفجرا لينابيع العطف الإنساني في صورة مخالفة تماما ؛ حيث يظهر في موقف العابث اللاهي ، الذي لا يهمه من الحياة سوى أن يرضي ميوله نحو العبث و اللهو ، وهو لا يدرك أنه بموقفه هذا قد يضر غيره ، بل قد يكون سببا في معاناة كبيرة و عذاب أليم ، ليس يدرك مبلغه غير الشاعر الذي رشح نفسه – ضمنا و مواراة – لتقمص دور العصفور المتخبط في كف الطفل ، و الطفل يتلذذ برؤيته يتعذب ، تماما كما الحبيبة تفعل مع الشاعر . غير أننا إذا سبرنا القصيدة بمسبار تأويلي ، فعمدنا إلى فك العلاقة العرفية القائمة بين الدال والمدلول ، و أعطينا لكل مسمى في القصيدة اسما جديدا ، كان اسم ذلك الطفل العابث الذي أظهرته القصيدة معادلا للحبيبة ،- و إن لم تعلن عن ذلك في صراحة كبيرة -، سيكون هو القدر الظالم المستبد المسرف في الإيلام و القسوة ، و سيكون اسم العصفور حينئذ هو الشاعر الذي كان عليه أن يتلقى صفعات القدر الموجعة ويتجرع كؤوس العذاب مذعنا مستسلما .

و بمثل هذه القراءة يتضح مفهوم الإبداع كما يفهمه الدكتور(عبد الله محمد الغدامي) و كما يريدنا أن نفهمه ، يقول : **" ... وبذا فإنها [يعني الكتابة] تحيل الأشياء والذهنيات و المتصورات إلى (حالة) ، وهذه الحالة تقوم بوصفها اسما جديدا ومختلفا ، وهذا الاسم الجديد الذي نمسك به لم يكن جديدا إلا من حيث إن علاقة جديدة نشأت فيه بعد انتقاله و تحوله عن مسماه القديم ، فالقديم هو المسمى (الشيء – المدلول) ، وإذا تحرر الاسم من مسماه صار حالة مفتوحة قابلة للتسمية بفعل القارئ ، و بمفعول القراءة ، ويكون الدور الأجلّ لفعل الكتابة هو تحرير الأسماء ، وفك ارتباطها من مسميات لها صفة الاحتفالية و الجماعية والتنوع و الاختلاف و التحول ، وهذا هو ما تفعله الكتابة حيث لا تكون تسمية وحصرا ، أي مجرد تكرر ، و لكنها فتح و إطلاق "** [2].

---

[1] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 16 .
[2] - د / عبد الله محمد الغدامي : " تأنيث القصيدة و القارئ المختلف " ، ص : 107 .

4) - المطر :

الشعر العذري مترف بصور المطر ، وما يتصل به من أسباب و عوارض مثل: الغيم ، و البرق ، و الرعد ، و طبعا لهذا الترف من العوامل الموضوعية ما يبرره لقد عاش العذري في بيئة يعتبر نزول المطر فيها حدثا استثنائيا يستوجب الاحتفال والاحتفاء ، وإذا أراد الشاعر العذري أن يثبت حضوره في قائمة المحتفلين والمحتفين عمد إلى مخيلته ، فزودها بمعطيات التقطتها حواسه باحترافية المبدع ومهارة الفنان ، و دقة المصور ، و حس الشاعر ، مطالبا إياها بنسج صور تخلد ذلك الحدث و تمجده ، وإذا صادفت تلك المخيلة المعبأة بمعطيات الحواس والمصقولة بتجارب السنين ، معجما لغويا زاخرا بأحوال المطر، و صفاته ودرجاته ، و أسمائه صيفا و شتاءً ، قلة وغزارة ، نفعا و ضررا ، كانت المحصلة لوحات نوئية ليس أقل من نعتها بالإبهار و الخرق الجمالي ، و يكفي أن نقرأ هذا النص للدكتور (لطفي عبد البديع السيد) حتى نتبين أي ترف لغوي تقلب في نعيمه موضوع المطر في المعجم العربي ، يقول **: " وأسماء المطر مأخوذة من ضعفه وشدته ، و قوته و كثرته . وأخفه و أضعفه الطل ، ثم الرذاذ و النضح فويق ذلك وربما كان بريح ، و الهطلان تتابع المطر المتفرق العظيم القطر ، و الوابل المطر الشديد ، و الغدق المطر الكثير " [1].**

ونظرا لهذا الرفاه المعجمي ، فإن الشاعر العذري كان إذا تعلق الأمر برسم مشاهد نوئية ، أو ما يدخل في حكمها من حديث عن عناصر تنتسب إلى الحقل الدلالي للماء كالدمع و غيره ، أبعد الناس عن الاقتصاد اللغوي . وهذا (المجنون) يرصف سبع صفات كاملة للمطر في بيت و احد ، يقول :

**وإنّي لَأَبْكي اليَوْمَ مِنْ حَذَري غَدًا		فِرَاقَكِ و الحَيَّانِ مُؤْتَلِفَانِ**

**سِجَالاً و تَهْتَانًا و وَبْلاً وديمَةً		وسُحًّا وتِسْجَامًا إِلَى هَمَلانِ «2»**

---

[1] - د / لطفي عبد البديع السيد : " عبقرية العربية في رؤية الإنسان و الحيوان و السماء و النجوم " ، م س ، ص : 153 .

[2] مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 192 .

غير أنه لا يصح أن نفهم أن ذلك الاستهلاك اللامحدود لخزان اللغة هو نوع من البذخ و شكل من أشكال الخيلاء و التيه ، الذي لا يرجى من ورائه طائل فني ، فليس في النص الجيد فضلة يمكن الاستغناء عنها أو حشو يزهد فيه .

وما دام ذلك كذلك فإن ما قد يبدو من الدوال – على المستوى السطحي للنص – نوافل و علاوات ، قد يكون لها في أعمق المستويات شأو بعيد ، فالدوال لا تبرز قيمتها - كما سبق للدكتور (عبد الله محمد الغدامي) أن أشار- إلا عندما تطلق من أسارها التقليدي العرفي ، و تُملأ بمدلولات أخرى لا قبل لها بها ، و لنا أن نستبين هذا ، بعد تمليننا لبعض من المشاهد النوئية ، يقول (كثير عزة) :

وإنَّــكَ عمْــري هَلْ تَرَى ضَوْءَ بَــارِقٍ عَريــضِ السَّنَا ذي هيْدَبٍ مُتَزَحْــزِحِ*

قَعَــدْتُ لَــه ذاتَ العَــشاءِ أشيمُــهُ بِمَــرٍّ وأصْــحَــابِي بِجُــبَّــةَ أَذْرُحِ

ومِنْــهُ بِــذي دَوْرَانَ لَمْــعٌ كَــأَنَّــهُ بُعَيْدَ الكَرَى كَفًّا مَفيضٍ بِأقْــدَحِ«1»

ينذر الشاعر هذه اللوحة لوصف البرق ، فيبدي قدرة عجيبة على التقاط كل حيثيات هذه الظاهرة و تفاصيلها ، على الرغم من انقضاء برهتها في لمح البصر ، و ربما ساعد على ذلك ما للبرق من سحر ، و فتنة، و نورانية تجعله سرا من أسرار الحياة «[2]»، وواحدا من مظاهر الجمال فيه ، خاصة إذا صادف حدوثه ليلا مظلما . و قد تفطن الشاعر لفاعلية الليل في صناعة خلفية جيدة للصورة ، تفيد في استيعاب كل إيحاءاتها و رموزها ، فحين يقرر بأن البرق " **عريض السنا** " ، و يشير بعد ذلك إلى أن البرق لمع ليلا أو " **ذات عشية** " ، فمعنى ذلك أنه انطلق من فكرة فاعلية الأضداد في تعميق فهم الصور و تذوقها ، والتناقض كما يقول الدكتور(سامح الرواشدة) "**أساس اللغة الشاعرة** " [3] ؛ أي كلما كان الليل أشد سوادا ، كان البرق أكثر إضاءة ، وقد تمتد ثنائية الأضداد إلى أبعد من ذلك ؛ إذ يصطنع الشاعر تشبيها يقابل فيه بين البرق و القدح ، ومع علمنا بانتساب القدح إلى حقل السلاح

* - [متزحزح : متنحي / مر ، و جبة ، و ذو دوران : كلها مواضع / أشيمه : أنظر إليه / المفيض بالقداح : الضارب بسهام الميسر] أنظر الديوان (الحاشية) .
[1] كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 109 .
[2] - د / أحمد وهب رومية :" شعرنا القديم و النقد الجديد" ، م س ، ص : 241 .
[3] - د / سامح الرواشدة : " فضاءات الشعرية " ، م س ، ص : 14 .

الدلالي ، و بتملي ما قد تلقيه كلمة السلاح من ظلال يمكننا أن نستخلص رمزية تلك الصورة ، إن القدح باعتباره معادلا للبرق ، و البرق- باعتبار ما سيكون- مطر ومن ثم فالقدح هو المطر بالتعدي ، و الصحراء بما تعنيه من جفاف و قيظ ،مجال رحب و مناسب لإشهار ذلك القدح (السهم) ، و كأن الشاعر أراد أن يصل بأفهامنا من وراء هذا كله إلى أن البرق هو إشارة انطلاق قافلة الكفاح و التحدي التي ستهزم الصحراء ، و تسحق جبروتها ، البرق هو بصيص أمل و مشروع انتصار ، البرق هو السماء حين تبتسم في وجه الإنسان مبشرة إياه بدنو الفرج ، وقد نزداد ثقة في هذا التأويل إذا ما عرفنا أن " التبسم " إحدى درجات البرق ، حسبما يقوله الدكتور (لطفي عبد البديع السيد) : **" و أما البرق ، فأول بدئه الإيشام ، وقد أوشمت السماء ومنه قيل أوشم النبت ، إذا أبصرت أوله ، أضعفه الخفو ، و التبسم نحوه ، و الانكلال كالتبسم ، و قدر ما يريك سواد الغيم من بياضه ، فإذا زاد قليلا فهو اللمع ، فإذا زاد فأضاء كل شيء ، فهو الائتلاق و التألق "** [1].

ومن هنا فلم يعد مجهولا لدينا سبب مصاحبة فعل " التبسم " لموضوعة المطر في أكثر من نص عذري ، يقول (جميل) :

وتَبْسِمُ عَنْ غُرٍّ عِذَابٍ كَأَنَّهَا أَقَاحٍ حَكَتْهَا يَوْمَ دَجْنٍ سَمَاؤُهَا«2»

و يقول :

تَمَنَّيْتُ مِنْهَا نَظْرَةً وهْيَ واقِفٌ تُرِيكَ نَقَيًّا واضِحَ الثَّغْرِ أَشْنَبَا
كأنَّ غَرِيضًا مِنْ فَضيضِ غَمَامَةٍ هَزِيمَ الذّرى تَمْري لهُ الرّيحُ هَيْدَبا «3»

ولادة المطر في هذين البيتين تبدو وكأنها تمت بعد إجراء عملية قيصرية ، أبلى فيها الريح البلاء الحسن ، و الواقع أن تدخل الريح سواء إيجابا أم سلبا في مثل هذه العمليات ليس بدعا حسبما يؤكده الدكتور (لطفي عبد البديع) ، **" و الريح تذكر في الإرهاص للمطر أو النذير بعدمه "** [4]

[1] - د / لطفي عبد البديع السيد : " عبقرية العربية في رؤية الإنسان و الحيوان و السماء و النجوم " ، م س ، ص : 152 .
[2] - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 25 .
[3] - نفسه ، ص : 27 .
[4] - د / لطفي عبد البديع السيد : " عبقرية العربية في رؤية الإنسان و الحيوان و السماء و النجوم " ، م س ، ص : 142 .

وعلى الرغم من أن هذه الصورة – ظاهريا – جُعلت لوصف امرأة مبتسمة فإنها باطنيا وباستعمال حق التأويل و تحرير الدوال من مدلولاتها التقليدية ، لا نجد ما يمنعنا من افتراض موضوعة المطر نواة مركزية لهذين البيتين و مدار الأمـــــــر كله ؛ فالوجه المشرق النقي الذي كاد الشاعر يقنعنا أنه وجه حبيبته ، و الثغر الواضح ثغرها ، هو في حقيقته وجه السماء " النقي " ، و النقاء سلـــــــــيل البياض ، و البياض علامة خير عميم ، فالسماء إذا ابيض غيمها بشرت بمطر غزير يخرج من الثغر ، إن كان للسماء ثغر . أما البيت الثاني فهو تحصيل حاصل ونتيجة إرهاص .

و حتى تؤتي الصورة أكلها بشكل لا يدع للمتلقي سبيلا للانفلات من أثرها الإبهاري و الإمتاعي ، و الرمزي ، فقد شحذ لها الشاعر كل ما اشتملت عليه اللغة من إمكانات مورفولوجية وجهها كلها لخدمة مقصديته ، ويظهر ذلك في البيت الثاني خاصة ، أين تردد صوتان بشكل ملفت ، هما الهاء ،و الضاد التي تكررت مرتين في كلمة واحدة ، ووردت في كلمتين متواليتين ، وهذا يفيد في إثراء الجانب الصوتي للصورة ، و ينسجم مع المعنى العام لها ، حيث تفاعل الصوت الانفجاري الشديد مع صوت المطر المجلجل. أما الهاء الذي يجاري الضاد في نسبة التردد وهو حرف مهموس رخو تفاعل مع حرف الراء في الشطر الثاني ، و الراء كما نعلم حرف مكرر مجهور فعكسا اشتداد وقع المطر أحيانا و انخفاضه .

ولسنا نريد بعد كل ما تقدم الاستزادة من النماذج ، لأنها أوفر من أن يقيدها قارئ أو باحث ، لكن الذي يمكن قوله في خاتمة هذا الفصل : أن الشاعر العذري سحقته طاحونة الصحراء ، و أرهقته بشساعتها ، وشغلته أشياؤها و عناصرها و مؤثثاتها فانعكس كل ذلك على إبداعاته التي كانت مزيجا من الصور و المشاهد ، تداخلت فيها الحواس ، وتماهت فيها الأشياء ، و تفاعلت العوالم ، على ما بين كل ذلك من تباعد ، و تباين ، و تناقض أحيانا ، و ليس ذلك بغريب ، طالما أن تلك الموضوعات لم تكن سوى أقنعة فنية احتجبت خلف أستارها آراء الشاعر في الحياة و مواقفه منها.

J % + -VII \

<u>سيميـائيـة الإيقـاع في الشعر العذري</u>

1. **سيميائية البحر.**
2. **سيميائية القافية.**

- ليس لأحد أن يغفل أهمية الإيقاع في الأداء الشعري ، ودوره في إثارة المتلقي . فعنصر التطريب هو أحدة مقومات النص الجيد . هذه الحقيقة أدركها نقادنا القدامى الذين راحوا ينظرون للشعر و يقعدون ، جاعلين من الوزن و القافية قطب الرحى ومدار الأمر كله في النص الشعري . فنحن إذا استقرأنا كل حدود الشعر المبثوثة في بطون المؤلفات النقدية ، سوف لن نعثر على تعريف واحد للشعر أقصى الوزن والقافية أو أغفلهما ، فهما ملاك الشعر وعلته ، ولولاهما لما قامت له قائمة و لا حسبت له مزية . ذلك أقل ما يمكن أن يفهم من نصوص كهذه :

يقول (ابن رشيق القيرواني) عن الوزن **:" هو أعظم أركان الشعر ، وأولاها خصوصية "**[1]، ويتحدث (قدامة بن جعفر) عن شروط القافية قائلا : " ... **أن تكون عذبة سلسة المخرج "** [2] . أما (ابن طباطبا العلوي) فبلغ من اعتداده بالقافية أن أجاز للشاعر التخلي عن المعنى الذي تهفو نفسه للتعبير عنه إرضاءً لسلطتها وامتثالا لمقتضياتها ، يقول : " **فإذا اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني و اتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول ، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول ، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن "** [3] .

أما النقد المعاصر فقد تجاوز هذه المفاهيم و الأطروحات ، وأصبح إيقاع النص الشعري ، لا يعول فقط على الوزن و القافية ، وإن لم يزهد فيهما كليا و خاصة الوزن ، وإنما لاذ باللغة أيضا ، لما تمتلكه من إمكانات تركيبية، و أسلوبية وصوتية وصرفية ، فالنص أولا و أخيرا لغة ، وشعريته نابعة بالأساس من التوظيف الجمالي لها ، ومن خلال العلاقات التي تحكم وحداتها من مثل المماثلة ، و المشابهة والتقابل ، و التوازي ، و التضاد ، قد ينتج نوع من الإيقاع يفيد - فضلا عن إنتاج الدلالات في التطريب - ذلك أن الإيقاع ينتج أيضا عما يسمى بالموسيقى الداخلية التي يعرفها الدكتور(إبراهيم عبد الرحمن محمد) قائلا **:" وهي هذا الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حينا ، أو**

---

[1] - ابن رشيق القيرواني : " العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده " ، الجزء 1 ، تحقيق : محي الدين عبد الحميد ، مكتبة السعادة مصر ، ط 3 ، ص : 134 .

[2] - قدامة بن جعفر :" نقد الشعر " ط3 ، تحقيق : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، د- ت ، ص: 35 .

[3] - ابن طباطبا العلوي :" عيار الشعر " ، تحقيق : طه الحاجري و د / محمد زغلول ، المكتبة التجارية ، القاهرة ، 1956 ، ص : 05

بين الكلمات بعضها و بعض حينا آخر ، أو قل هذا الانسجام الصوتي الذي تحققه الأساليب الشعرية من خلال " النظم و جودة الرصف " على نحو ما يعبر أبو هلال العسكري ، و عبد القاهر الجرجاني " [1] . وهنا تقفز إلى الأذهان فكرة تفاعل مختلف البنى في النص ، و استعداد بعضها لخدمة بعض ؛ فالبنية الإيقاعية تخدم البنية الدلالية ، وتسندها ، و العكس وارد ومحتمل ، غير أن هذه العلاقة ليست حتمية و لا قائمة في كل الحالات، ولئن كان الجدل حول هذه الإشكالية لا زال محتدما والصراع قائما ، بين القائلين بالقيمة التعبيرية للصوت و المنكرين لها«[2]» ، فليس على القارئ – و الحال هذه – إلا أن يحتكم للنص ، تاركا له كلمة الحسم ، و بهذا الاحتكام يكون قد فتح لنفسه باب القراءة الحرة على مصراعيه .

وبحكم استشراء فكرة حرية التلقي بين القراء ، ونظرا لكون حرية القراءة - كما يقول (عبد الله محمد الغدامي) **" تعني حرية القارئ ، ومن ثم انعتاق المؤلف وانعتاق النص "** [3] ، صار فعل القراءة فعلا بعيدا عن النمطية ، وعن التخطيط المسبق ، و النظرة الماقبلية ، كما أصبح منفتحا على عنصر المفاجأة .

وإذا كان باب الإيقاع هو أحد الأبواب الموصلة إلى فهم النص و تعمقه ، فإنه يمنح النص فرصة أخرى للتعدد ، و يعطي القارئ قدرا إضافيا من الحرية في فهم النص حتى وإن تعلق الأمر بالقصيدة العمودية التي يتوفر جانبها الموسيقي على قدر من الثبات و النمطية ، نظرا لوجود نوع من النمذجة الشكلية خضعت لها القصيدة العربية يوضحها الباحث (محمد الماكري) بقوله **:" بالنسبة للقصيدة العربية يمكن أن نتحدث عن اشتغال فضائي نموذج ، كما هو الشأن بالنسبة لنموذجية الوزن و القافية ،هذا الاشتغال النموذج يتلخص في عنصرين ،**

أ- التوازي العمودي للأبيات .

ب- التقابل الأفقي للأشطر ."[4]

---

[1] - د / إبراهيم عبد الرحمن محمد :" الشعر الجاهلي / قضاياه الفنية و الموضوعية " ، الشركة المصرية العالمية للنشر / لونجمان ط1 ، 2000 ، ص : 226 .

[2] - د / محمد الماكري :" الشكل و الخطاب / مدخل لتحليل ظاهراتي " ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ط 1 ، 1991 ص : 129 .

[3] - د / عبد الله محمد الغدامي :" تأنيث القصيدة و القارئ المختلف " ، م س ، ص : 152 .

[4] - محمد الماكري : " الشكل و الخطاب / مدخل لتحليل ظاهراتي " م س ، ص : 136 .

ويمكن أن نمثل لهذا النموذج الشعري الذي جرت عليه كل القصائد العربية العذرية وغير العذرية ، و وضحه (الماكري) «[1]» بهذا النص ، يقول (قيس لبنى) :

توازي عمودي

وَلَـوْ أنَّـني أَسْطيـعُ صَبْرًا وسُلْوَةً تَنَاسَيْتُ لُبْنَى غَيْرَ مَا مُضْمِرٍ حِقْـدا

ولَكِـنَّ قَلْبي قَدْ تَقَسَّمَـهُ الهَـوَى شَتَاتًا فَمَـا أُلْفَى صَبورًا و لا جَلْدَا

سَلي اللَّيلَ عَنّي كَيْفَ أَرْعَى نُجومَهُ وكَيْفَ أُقَاسي الهُمومَ مُسْتَخْلِيًا فَرْدَا

كَأنَّ هُبوبَ الرِّيحِ مِنْ نَحْوِ أَرْضِكُمْ يثيرُ فُتَات المِسْك و العَنْبرَ النـدَّا «[2]»

تــوازي أفـــقي

وإذا أردنا الدخول إلى هذا النص من بوابة الإيقاع ، تسنى لنا الوقوف على كيفية اشتغال هذا الجانب في النص ، ومن ثم اتضحت لنا درجة فاعليته ، ومدى تفاعله مع الجوانب الأخرى .

النص ابتداءً يصف نوبة من نوبات الألم و المعاناة التي مر بها الشاعر ، و الألم – كما في أغلب الحالات – مبعثه هجر الحبيبة ، مما جعل نفسيته تعرف حالة مستعصية من حالات التشظي الداخلي ، و التمزق النفسي الذي تنامى مع وحشة الليل ، ليصبح إحساسا مريعا بالاغتراب و الوحدة ، كل هذه الأحاسيس فضحتها البنية المورفولوجية و الصوتية للنص ؛ ففي البيت الثاني يلاحظ تكرار ملفت لصوت القاف ، و بشكل متتابع يتضح في العلامات : [قلبي – قد – تقسمه] ، ومع علمنا بأن القاف هو حرف مهموس شديد«[3]» تبينا مصدر تزايد جلجلة الإيقاع الداخلي التي تحس عند قراءة البيت ، مع ذلك التشنج النفسي القوي الناتج عن تجاوب القاف مع حرف الدال (حرف الروي) الذي يتكرر على آماد النص . و الدال حرف مجهور يتحرك معه الوتران الصوتيان اللذان يتذبذبان صعودا و هبوطا«[4]»، فيؤدي ذلك إلى إشاعة جو من التوتر المشحون ، يغلف القصيدة كلها . لكن اقتصاره على

[1] - محمد الماكري : " الشكل و الخطاب / مدخل لتحليل ظاهراتي " ، م س ، ص : 136 .
[2] - قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص : 40- 41 .
[3] - د / حسن عبد الجليل يوسف : " التمثيل الصوتي للمعاني " ، م س ، ص : 22 .
[4] - د / مصطفى حركات : " الصوتيات و الفونولوجيا " ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط 1 ، 1998 ، ص : 53 - 54 .

الروي ، فقط دون ثنايا الأبيات يحرم القصيدة من قدر كبير من التناغم و الانسجام بين أجزائها الصغرى ، مما يحفز حس الاغتراب ، و يذكيه و يجعله يطفو على أديم القصيدة . إن تفرد صوت الروي و عدم مماثلته للأصوات المكونة للنص ، يؤكد اغتراب الذات الشاعرة عن الجماعة .

و نبقى مع موضوع الاغتراب الذي يعبر عنه (جميل) قائلا :

غَريبٌ مَشُوقٌ مولَعٌ بادِّكَارِكُمْ وكُلُّ غَريبِ الدَّارِ بالشَّوْقِ مولَعُ «1»

منبع الجرس الموسيقي في هذا البيت هو تتابع ثلاث صفات دون وساطة أداة العطف التي استعيض عنها بالتنوين ، و ذلك ما أدى إلى حدوث نوع من الوحدة النغمية ؛ فاتفاق ثلاث كلمات متوالية في الحركة ، ووقوفها عند صوت واحد ، هو "النون" الناتج عن التنوين ، جعل البيت يتسم بخاصية تطريبية ، كما يدل على السرعة ، يقول (محمد صالح الضالع) : " **فغياب أداة العطف دلالة على السرعة أو التكامل أو الاتحاد ،** "[2] و قد أشار هذا الباحث إلى أهمية التنوين في التنغيم قائلا:" **يقوم تكرار التنوين في البيت الشعري بوقع موسيقي يساعد على ترنيم البيت وإنغامه ، لا فرق بين تنوين الرفع ، أو تنوين الجر ، أو النصب** "[3]. و لما كان التنوين في هذا النص بالحركة نفسها في كل الكلمات ، فقد كان ذلك أكثر إفادة في إحداث التجانس الصوتي ، الذي أسهمت فيه أيضا ، مراوحة الشاعر لحركتين فحسب هما الضمة و الكسرة على مدى البيت كله ، وفي انتقاء هاتين الحركتين بالذات اتساق مع معنى البيت ، فالرفع يوحي بارتفاع درجة الألم و العذاب ، أما "الكسر" فيعني الانكسار و الخيبة ، انكسار الغريب ، و خيبة رجائه، و لوعته التي ذكّرنا بها مرتين ، واحدة في الصدر، و أخرى بالعجز ، و كان من شأن هذه الكلمة المكررة أن خلقت أصواتها نوعا من التجاوب النغمي ، هيمن على سمع المتلقي كالذي يحدث بين الصوت و صداه .

[1] - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 111 .
[2] - محمد صالح الضالع : " الأسلوبية الصوتية " ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة 2002 ، ص : 109 .
[3] - نفسه ، ص 41 .

و الواقع أن الشعراء العذريين تفننوا في تشكيل البنية الموسيقية لقصائدهم ، مستغلين كل الإمكانات المتاحة ، من صوتية إلى تركيبية إلى صرفية إلى أسلوبية إلى غير ذلك من المكونات الفنية المشكلة لأي نص أدبي ، ما دام كل عنصر من العناصر المذكورة يقف إلى جانب بقية العناصر ليشارك في إقامة صرح النص ، ذلك ما يفهم من قول الدكتور (محمد صالح الضالع) التالي : **" و يشارك الجانب النحوي في رسم الصورة الشعرية ، و في إيقاعها ، و في لون أدائها و تعبيرها "** [1] ، كما تسهم هذه الجوانب بدورها – دون شك – في تشكيل الجانب النحوي وتؤثر على اختياراته .

ومن ضمن الحيل الأسلوبية التي اتبعها (المجنون) و أترابه في تأمين الجانب الموسيقي لنصوصهم ، ما سماه البلاغيون و العروضيون القدامى بصحة التقسيم «[2]»، يتضح ذلك في قوله :

ضَاقَـــتْ عَلَيَّ بلادُ اللَّهِ مَا رَحُبَـــتْ يَـــا للرِّجَالِ فَهَـــلْ فِي الأرْضِ مُضْطَـــرَبُ

البـــين يؤلِمُـــني و الشَّوْقُ يَجْرَحُني و الدارُ نَازِحَـــةٌ و الشَّمْـــلُ مُنْشَعِـــبُ «3»

سلك (المجنون) في هذا النص سبيل التقسيم الرباعي ، حيث وزع وحدات رسالته في البيت الثاني على أربع جمل قصيرة ، بث اثنين منهما في الصدر ، و اثنين في العجز ، وحرص على جعل جملتي كل شطر تتسمان بنفس الخصائص التركيبية والصرفية .

أما الخصائص الإيقاعية ، فقد أوجد بحر البسيط الذي جرى عليه النص بين التفعيلات ، و بين المقاطع القصيرة و الطويلة ، خاصية التوازي ، و يسميه القدامى الموازنة **" وهي أن تكون الألفاظ متعادلة الأوزان ، متوالية الأجزاء "**[4] .

وحتى الزحافات الموجودة في البيت خضعت لعملية تنظيم محكمة ، و يمكن لهذا الجدول أن يجلي ذلك بوضوح .

---

[1] - د / محمد صالح الضالع : الأسلوبية الصوتية ،م س ، ص : 38 .
[2] - التبريزي (الخطيب) : " الوافي في العروض و القوافي " ، تحقيق فخر الدين قبـــاوة ، دار الفكر ، دمشـــق ، ط 4 ، 1986 ص : 243 .
[3] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 19 .
[4] - التبريزي : " الوافي في العروض و القوافي " ، م س ، ص 238 .

		الجانب التركيبي و الصرفي	الجانب الإيقاعي	
الشطر الأول	البين يؤلمني .	اسم مرفوع + فعل مضارع + نون الوقاية + ياء المتكلم	البين / 0/ 0 / ط ط ق	يؤلمني 0/ / / 0/ ط ق ق ط
	الشوق يجرحني	اسم مرفوع + فعل مضارع+نون الوقاية + ياء المتكلم	الشوق / 0/ 0/ ط ط ق	يجرحني 0/ / / 0/ ط ق ق ط
الشطر الثاني	الدار نازحة	اسم مرفوع + اسم مرفوع (مبتدأ) (خبر)	الدار / 0/ 0/ ط ط ق	نازحة 0/ / / 0/ ط ق ق ط
	الشمل منشعب	اسم مرفوع + اسم مرفوع (مبتدأ) + (خبر)	الشمل / 0/ 0/ ط ط ق	منشعب 0 / / / 0/ ط ق ق ط

يتضح من هذا الجدول أن التوازي هو أساس التجانس الإيقاعي الحاصل في البيت الأخير ، سواء على المستوى التركيبي ، أو الصرفي ، أو على مستوى الجانب الموسيقي . و نظرا لنزوع معنى البيت لصالح الحزن و التشكي من الفراق الذي حصل بعد وصال و قرب ، فإن الشاعر أقام ما يشبه عملية مقارنة ، أو مقابلة بين الماضي الذي سبق حدث البين ، و بين الحاضر الذي أعقبه ، و هذه المقارنة امتدت إلى الجانب الإيقاعي، و الصرفي ، و التركيبي في الشطر الأول ، بينما اقتصرت على الجانب التركيبي ، و الإيقاعي في الشطر الثاني ، فكانت النتيجة ما رأينا من تواز و مقابلة . وأسهم الجانب المورفولوجي من جهته في تعميق معنى البيت ، فقدم

صوت النون ذا الفئة النغمية الموحية بالشجن و التي تبعث على التطريب الحزين ووصله بالفعل على هيئة نون الوقاية ، كما أظهره في هيئة التنوين ، ثم أدخل أصوات اللين ذات النفس الطويل ، حتى تنسجم مع دلالة الشكوى ، و تزيد من رقعة الألم و تمطط أمده.

ويبدو أن التشكي من فراق المحبوبة ، و التعلق بمكانها ، و الشعور بالتيه و الضياع دونها ، و التمسح بأركان ديارها التي غدت أطلالا دارسة ، مواضيع هيجت مخيلة الشعراء العذريين ، وهزت نفوسهم هزا عنيفا أفاد في إخراج نصوص متكاملة من حيث الدلالة و البناء ، اشترك في صياغتها قوة الخيال ، ورقة الذوق ، ووفرة الإحساس بالجمال الإيقاعي ، و اللغوي ، و التعبيري . ومن جملة النصوص التي تبين ذلك كله هذا الذي يقول فيه (المجنون) :

يَميـــلُ بِيَ الهَـــوى في أَرْضِ لَيْلَـــى فَأَشْكــوهَا غَــرامــي و التِهَـــابِي

وأُمْطِرُ في التُّـــرابِ سَحَابَ جَفْـــني وقَلْـــبي فـــي هُمـــومِ واكتِئـــــابِ

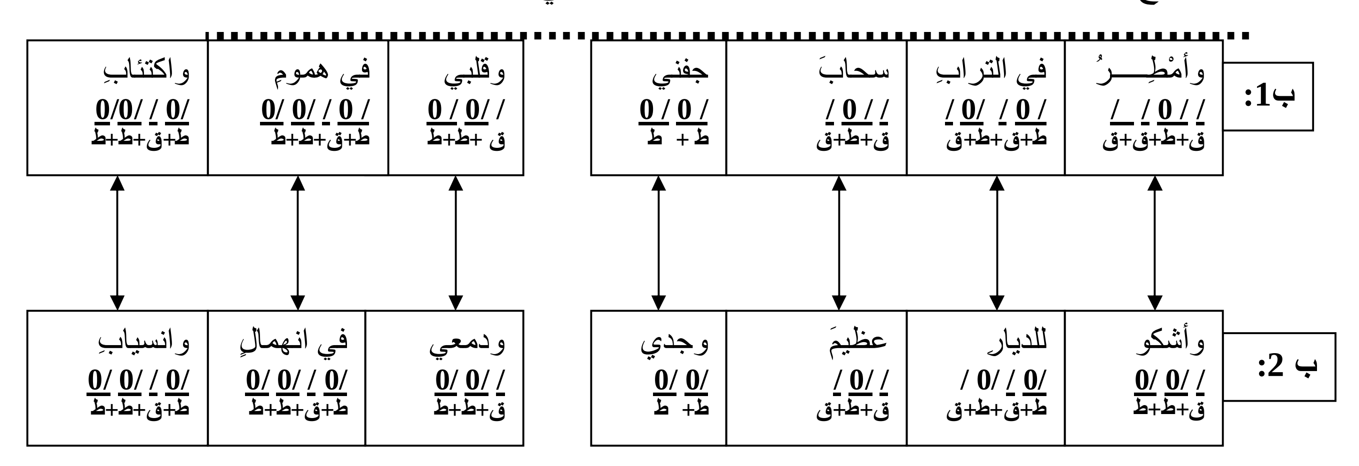
وأَشْكو للدِّيَـــارِ عظيمَ وجْـــدي ودَمْعي في انهمالٍ و انـــسيـــابي«1»

يعيدنا هذا النص مرة أخرى إلى خاصية التوازي المقطعي ، و التركيبي ، والصرفي لكن التوازي هنا تم بين البيت و البيت ، لا بين الشطر و الشطر كما في المثال السابق .

[1] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 37 .

ب1:	وأمْطِـــــرُ فعل مضارع	في الترابِ جار و مجرور	سحابَ مفعول به	جفنـــــــــــــي مضاف إليه+ياءالنسبة	وقلبـــــــي مبتدأ+ياء النسبة	في همومِ جار و مجرور	واكتئابِ معطوف
ب 2:	وأشكو فعل مضارع	للديارِ جار و مجرور	عظيمَ مفعول به	وجـــــــدي مضاف إليه+ياء النسبة	ودمعي مبتدأ+ياء النسبة	في انهمالِ جار و مجرور	وانسيابِ معطوف

يلاحظ أن بين البيتين تطابق كلي يشمل المستوى النحوي التركيبي و الصرفي . وهذا النوع من التوازي يسميه الدكتور (محمد مفتاح) توازي تقابل الصيغ «[1]» كما يسجل تناظر على مستوى الإيقاع ، أي على مستوى الحركات و السكنات . وسيتضح هذا التناظر أكثر من خلال هذا التحليل المقطعي :



ب1:	وأمْطِـــرُ / / 0 / _ / ق+ط+ق+ق	في الترابِ / 0 / _ / 0 / ط+ق+ط+ق	سحابَ / / 0 / _ / ق+ط+ق	جفني / 0 / 0 ط + ط	وقلبي / /0 / 0 ق +ط+ط	في همومِ / 0 / _ / 0/ /0 ط+ق+ط+ط	واكتئابِ /0 _ / /0/0 ط+ق+ط+ط
ب 2:	وأشكو / /0 /0 ق+ط+ط	للديارِ /0 _ /0 / ط+ق+ط+ق	عظيمَ / /0 / _ ق+ط+ق	وجدي /0 /0 ط+ ط	ودمعي / /0 /0 ق+ط+ط	في انهمالِ /0 _ /0 /0 ط+ق+ط+ط	وانسيابِ /0 _ /0 /0 ط+ق+ط+ط

اندماج الشاعر الكلي في حالة الشوق العارم التي ملكت عليه عقله وقلبه ، أملى عليه ذلك التوزيع المحكم للمقاطع الصوتية على الوحدات اللغوية ، كما جعلته يخطط لذلك التوازي القائم بين الوحدات اللغوية في البيتين ، و كذا المقاطع الصوتية الذي يعكس التوازي الحاصل بين الحالة الداخلية للشاعر ، والفعل الخارجي الذي أبرزته

[1] - د / محمد مفتاح : " التلقي و التأويل " ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ./ بيروت ، ط 2 ، 2001 ، ص : 157 .

الوحدات اللغوية ، ففي الأعماق توتر و اكتئاب ، و في الظاهر شكوى و أنين ودمع منساب .

وكما يكون التوازي بالمماثلة على المستوى الدلالي ، و الصرفي ، و التركيبي والإيقاعي ، يكون أيضا بالتضاد الدلالي ، و المماثلة على المستويات الأخرى . ذلك ما يعنيه الدكتور (محمد صالح الضالع) بقوله : **"يدل التوازي على توكيد الفكرة وإثارة الانتباه لها من خلال علاقات اللزوم و المغايرة و التباين و المقابلة والتضاد"**[1] ، ونموذج ذلك قول الشاعر :

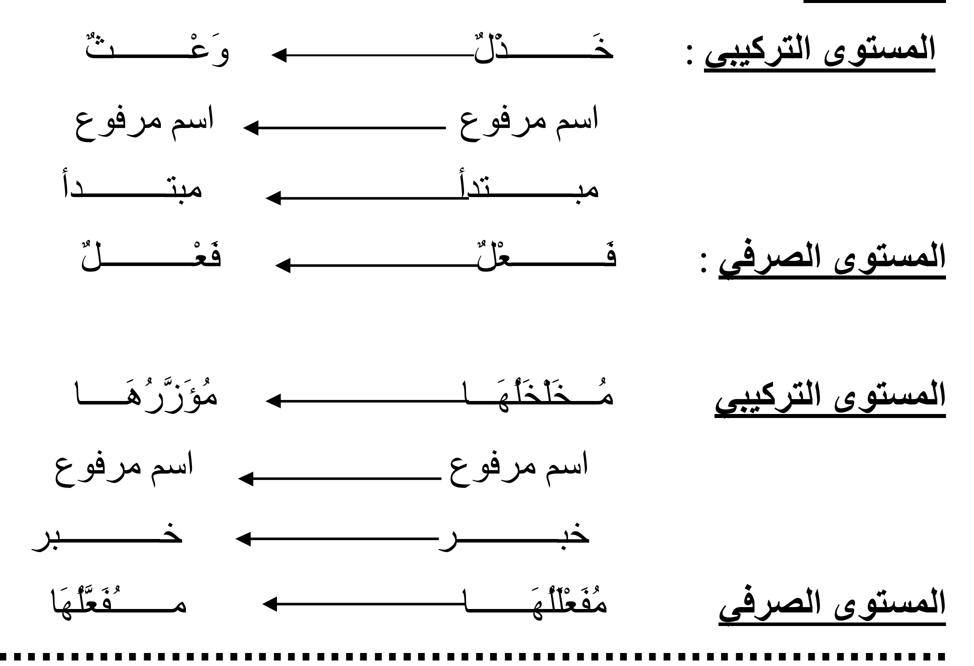
رَجْـراجَةٌ رَخْـصَةُ الأَطْرَافِ نَاعِمَـةٌ تَكَـادُ مِـنْ بَدْنِهَا في البَيْتِ تَنْخَضِـدُ

خَـدْلٌ مُخَلْـخَلُـهَا وَعْثٌ مُؤَزَّرُهَـا هَيْفَـاءُ لَـمْ يُغْـذِهَا بُؤْسٌ ولا وَبَـدُ

هَيْفَـاءُ مُقْبِلَةٌ عَجْـزَاءُ مُـدْبِـرَةٌ تَمَّتْ فَلَيْـسَ يَرِدْ في خَلْقِهَـا أَوَدُ «2»

يتجاذب هذا النص خطان ؛ تجانس على المستوى الصرفي ، و التركيبي و الدلالي يتجلى في البيتين الثاني و الثالث ، وتضاد على المستوى الدلالي في البيت الثالث كما سيتضح :

البيت الأول :



---

1 - د / محمد الصالح الضالع : الأسلوبية الصوتية ، م س ، ص : 113 .

2 - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 59 .

يلاحظ فقط اختلاف بسيط على مستوى الميزان الصرفي بين " مخلخلها " و"مؤزرها " ، لكن ذلك الاختلاف لا يؤثر على الإيقاع طالما أن تكرر اللام في "مخلخلها " يعوضه تضعيف الزاي في " مؤزرها " .

البيت الثاني

المستوى التركيبي : هَيْفَاءُ ← عَجْزَاءُ مُقْبِلَةٌ ← مُدْبِرَةٌ

نعت مرفوع ← نعت مرفوع نعت مرفوع ← نعت مرفوع

المستوى الصرفي : فعْلاءُ ← فعْلاءُ مُفْعِلَة ← مُفْعِلَة

المستوى الدلالي :

تضاد

هيفاء ← عجزاء

تضاد

مقبلة ← مدبرة

وهذا التجانس ، و ذلك التضاد متسقان جدا مع معنى البيت ، فالشاعر في مقام وصف تشريحي لجسد المرأة و حركاتها و سكناتها ، و الجسد المثالي في نظر الشاعر العربي عموما - كما سبقت الإشارة إليه في الفصل الثالث - هو الذي يتوفر على عنصر التضاد بين أعضائه ، و التجانس بين مناطق البروز و الضمور، ومواطن الطول و القصر ، و الضيق و الاتساع ، و البياض و السواد ، وما إلى ذلك من مقاييس الجمال عند العربي . أما الجمال المعنوي الذي يعول على المشية و الابتسامة وما إليهما ، فهو عائد إلى الحركات و السكنات ، و الاتساع و الانغلاق ، و السرعة و البطء . ومن هنا فالجمال لا يتحقق بالمماثلة و حدها ، كما لا يحصل بالتضاد وحده ، وإنما هو يتمخض عن المناوبة و المزاوجة بين المجانسة في جانب والمخالفة في جانب آخر .

وإذا كانت المجانسة و المخالفة قد شملتا - في المثال السابق – المستوى الدلالي التركيبي ، فإنها قد تتجاوزهما في بعض النصوص العذرية ، لتشمل المستوى

الصوتي ، فيغدو النص إثر ذلك بنية متكاملة متناغمة يرجع بعضها صدى بعض كما يحدث في هذا النص :

فَأَصْبَحْتُ ذَا نَفْسَيْنِ : نفْسٍ مَرِيضَـــةٍ مِـــنَ اليَأسِ مَـــا يَنْفَكُّ هَمٌّ يعودُهَـــا

ونَفْسٍ تَرْتَجـــي وَصْلَهَا بَعْدَ صَرْمِهـــَا تَجَمَّلْ كَـــيْ يَزْدَادَ غَيْظًا حَسودُهَا «[1]»

يسجل ابتدءا جرس موسيقي ناتج عن ظاهرة أسلوبية بادية الأهمية في التشكيل الإيقاعي ، و هي ظاهرة التقسيم بعد الإجمال «[2]» الواردة في البيت الثاني ، و التي كانت منطلق جملة موسيقية ودلالية طويلة تشتمل على بنيتين متضادتين دلاليا ؛ بنية السلب في البيت الثاني ، و التي تمثلها الوحدات المعجمية التالية : [مريضة – اليأس – هم يعودها] ، وبنية إيجاب تتموقع في البيت الثالث ، و تبرزها الوحدات اللغوية الآتية :[ترجي – وصل – تجمل] . هذه المخالفة الدلالية تقابلها مجانسة على المستوى الصوتي ، سواء داخل البيت نفسه أو بين البيتين الثاني و الثالث خاصة ، حيث يلمس تجاوب بين " الميم " و " النون " في : [من – ما ينفك] ويلاحظ تناغم بين " الهاءين " في [هم – يعودها] ، و تجانس بين "السينات" الموزعة على أديم البيت الثاني : [نفسين – نفس – اليأس] ، و البيت الثالث في الوحدة المعجمية الأول [نفس] ، و الأخيرة [حسودها] ، و بهذا التوزيع يكون صوت " السين " الذي ورد في البيت الأول أيضا بمثابة موحِّد صوتي لملم شظايا النص كله ، وموسقها بنغم واحد . و يعد صوت " الصاد " الذي ور د في كلمتين متضادتين دلاليا : [صرمها – وصلها] معينا " للسين " في عملية التوحيد النغمي ما دام ينتمي لنفس فئته ،" فالسين " و " الصاد" كلاهما حرفان مهموسان ، في مقابل " الميم " و " النون " ، الحرفين المجهورين ، و بذلك يشتغل التضاد الدلالي إلى جانب التضاد الصوتي ، فينتجان تجانسا نغميا ، تطرب له أذن المتلقي .

و انطلاقا من هذه الملاحظة ، يمكن القول أن النص العذري – فيما يبدو – انتصر لمقولة القيمة التعبيرية للصوت ، فليس يخفى على القارئ ذلك التفاعل الحاصل بين

---

[1] - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص : 128 .

[2] - السكاكي :" مفتاح العلوم" ، م س ، ص : 425 .

معنى القصائد و الأصوات المشكلة لبنيتها اللغوية ، و خاصة الأصوات ذات التردد العالي و المتوسط ، و أصوات القافية و الروي ، وتأكيدا لهذه الظاهرة نضيف بعض النماذج ، يقول (قيس لبنى) :

تُبَـــاكِرُ أمْ تَـــروحُ غَــدًا رَوَاحــَا ولَــــنْ يَسْتَطِيـــعَ مُرْتَهَـــنٌ بَـــرَاحَـــا
سَقيــــــمٌ لا يُصَـــابُ لَـــهَ دَوَاءٌ أَصَـــابَ الحُـــبُّ مُقْلَـــتَهُ فَنَـــاحَـــا
وعَـــذَّبَـــهُ الهَـــوَى حَتَّـــى بَـــراهُ كَبَــرْيِ القيْـــنِ بالسُّفُـــنِ القِـــدَاحَا
يَكَـــادُ يُـــذيقـــهُ جُـــرَعَ المَنَـــايَا ولَوْ سَقَـــاهُ ذلـــكَ لاســـتراحـــا«[1]»

في معرض الحديث عن الظعائن ، ووصف حدث الرحيل الذي يصاحبه و جد و أسى و ادعاء المرض ، وإيذان بفتح عهد جديد مع العذاب و المعاناة ، تغلب نسبة تردد صوت " الحاء " بصورة لافتة في معرض الأبيات ، ومع الروي . و" الحاء" صوت منفتح يبقى الفم مشرعا عند النطق به ، وهذا ينسجم مع الموضوع العام الذي يدور حوله النص ، موضوع الرحيل ، فالرحيل انفتاح على الفضاء الخارجي ، وقد توافق انفتاح هذا الصوت مع انفتاح المقاطع التي ورد فيها على اعتبار أن المقطع "المفتوح" ، هو كل حرف صامت تحرك بحركة طويلة «[2]»:

روا حـــــا	ناحـــــــا	قداحـــــــا
0 / 0 / /	**0 /** 0 /	**0 /** 0 / /

ومن هنا ، فانفتاح المقاطع الموسيقية ، يقابله انغلاق على مستوى الذات الشاعرة إثر هجر الحبيبة ، مما يعكس حالة الانقباض النفسي ، والتشنج الداخلي الكبير التي يعانيها الشاعر. عكسها و جلاها هذا التضاد القائم بين **الفضاء** الداخلي للشاعر و**الفضاء الدلالي** للنص .

[1] - قيس لبنى : الديوان ، م س ، ص : 36 -37 .
[2] - د / حسن عبد الجليل يوسف : " التمثيل الصوتي للمعاني " ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، ط 1 ، 1998 . ص : 22 .

ومع علمنا بأن الإيقاع - كما المعنى – قد ينتج عن تكرار حروف بعينها في بيت شعري على حدة ، أو تكرار كلمات يتخيرها الشاعر تخيرا ، و تكرار حركات تتفق أو تختلف مع حركة القافية و الروي «[1]» ، يكون التردد العالي لصوت " الحاء " و الذي جعل النص كله – مثلما تقدم - يرقص على و قع نغمة الرحيل ، قد صعد بتجاوبه مع حرف " الراء " ، الذي هو حرف مكرر في ذاته ، و في النص أيضا هذه النغمة أكثر ، ووجه كل الأصوات لخدمة تلك الفكرة ، معتمدا في ذلك على ظاهرة التكرار التي تجلت في أكثر من مستوى وسلكت أكثر من سبيل ، فبين التكرار الناتج عن التشبيه في قوله " ... **حتى براه ... كبري** ... " ، و التكرار الحاصل عن توالي المفعول المطلق ، و فعله في قوله : "**تروح ... رواحا** " ، يوجد تكرار الأصوات الذي يتضح في هذا الجدول الإحصائي :

[1] - د / إبراهيم عبد الرحمن محمد :" الشعر الجاهلي قضاياه الفنية و الموضوعية " ، م س ، ص 232 .

الأحــرف المجهورة	نسبة التردد	الأحـــــــرف المهموسة	نسبة التردد
ر	9	ح	7
ب	8	ت	5
ن	6	س	5
م	5	ق	5
و	4	ل	4
د	4	ك	3
ذ	3	ص	2
		هـ	2
مجمـــوع الحــروف المجهورة	39	مجمـــــــوع الحــــــروف المهموسة	33

يلحظ غلبة الأحرف المجهورة على الأحرف المهموسة ، ومتى علمنا بأن الأصوات المجهورة تتذبذب معها الأوتار الصوتية«[1]» ، عرفنا أن ذلك هو من تجليات الجو الداخلي للشاعر المتميز بالتوتر المشحون ، خاصة و أن أكثر الأصوات ترددا في النص (نعني الباء و الراء) هي من فئة الأصوات المجهورة .

ويسجل أيضا اشتراك عدد من الحروف في نسبة التردد مثل :[س - ت - م - ق] التي يتكرر كل منها خمس مرات ، وتتردد الحروف [و – د- ك] أربع مرات ، فيما يتواتر الصوتان [ذ - ك] ثلاث مرات ، و تتوالى كل من : [هـ - ص] مرتين و هذا التماثل في نسبة التردد ، فضلا عن تكرر الصوت نفسه وفق المعدل المسجل

[1] - مصطفى حركات :" الصوتيات و الفونولوجيا " ، م س ، ص : 53- 54 .

في الجدول أعلاه ، بلغ بالنص درجة عالية من التطريب و التنغيم ، نتيجة تناوب الحروف بالتساوي من جهة ، و تردد فئة معينة من الأصوات بوتيرة عالية نسبيا من جهة أخرى ، مما طبع النص بنوع من الحدة الإيقاعية ، زادت من القيمة التأثيرية له فالصوت كلما كثر تردده ، زادت حدته «[1]» ، وتلك الحدة تعزى بالطبع إلى مزاج الشاعر المتسم بالتشنج .

وكما هو معلوم ، فإن الشاعر العذري استغل كل الطرق التي رآها كفيلة بالكشف عن مشاعره ، والإبانة عن قراءته لأحداث الحياة ، وتجليات الوجود ، ومن جملة تلك الطرق ، نجد أسلوب الحوار الذي اتبعه العذريون في غير ما قصيدة ، و هذا نموذج ينسب لـ (المجنون)، و يقول فيه :

أَقُولُ لِأَصْحَابِي وقَدْ طَلَبُوا الصِّلَى تَعَالوا اصْطَلوا إنْ خِفْتُمْ القَرَّ مِنْ صَدْري

فَإنَّ لَهِيبَ النَّارِ بَيْنَ جَوَانِحي إذَا ذُكِرَتْ لَيْلَى أَحَرُّ مِنَ الجَمْرِ

فَقَالوا نُريدُ المَاءَ نَسْقي و نَسْتَقي فَقُلْتُ تَعَالوا فاسْتَقوا المَاءَ مِنْ نَهْري

فقَالوا و أَيْنَ النَّهْرُ ؟ قُلْتُ : مَدامِعي سَيُغْنيكُمْ دَمْعُ الجُفونِ عَنِ الحَفْرِ

فقَالوا : لِمْ هَذَا ؟ فَقُلْتُ مِنَ الهَوَى فَقَالوا : لَحَاكَ اللَّهُ –قُلْتُ اسْمَعوا عُذْري«[2]»

في هذا النص لا يخفى الأثر الجمالي و الإيقاعي الذي خلفه أسلوب الحوار ، ففي المناوبة بين الفعل [قلت / قالوا] يُلمَس جناس مكرر على آماد متفاوتة في معرض النص ، أحدث جرسا موسيقيا أخاذا ، انضم إلى ذلك الجرس الناتج عن تناغم الجمل وتساويها من حيث الطول و القصر ، وتلك القيمة الجمالية المتأتية من ظاهرة الحذف التي تشيع عادة في أسلوب الحوار .

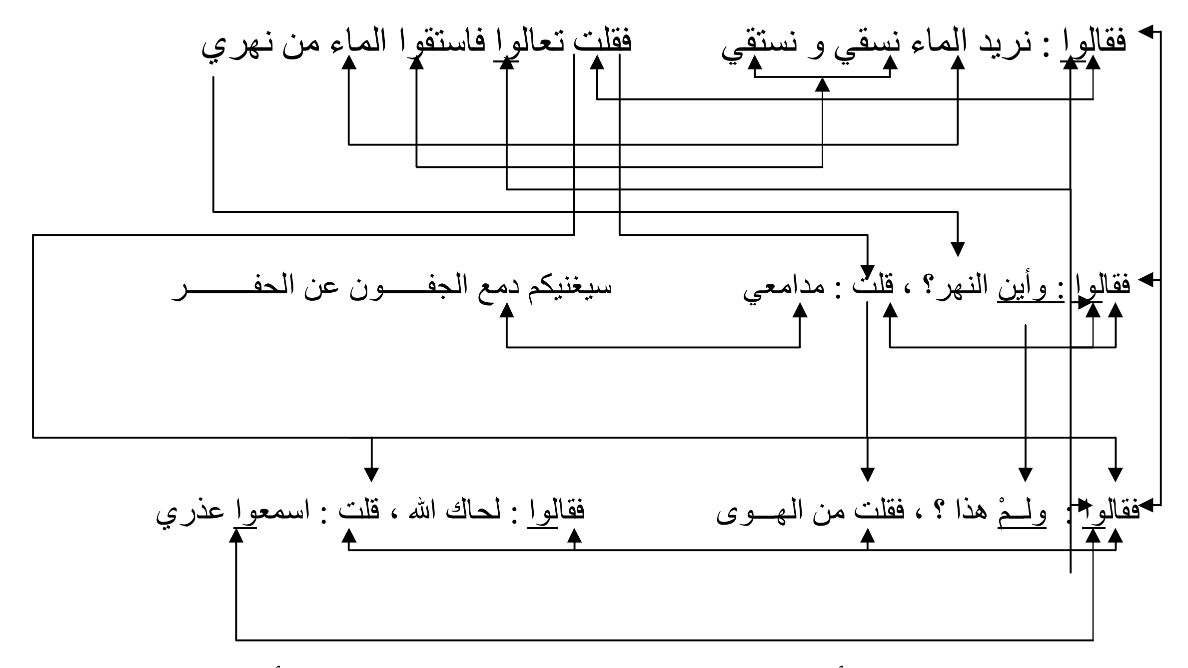
ومن أفضال الحوار أيضا على البنية الإيقاعية للنص – فضلا عما تقدم - تنغيم منبجس من التوازي الدلالي القائم بين ضميري المتكلم و المخاطب ، حيث يتناوب هذان الضميران في القصيدة بشكل منتظم ، فيحدثان ترجيعا موسيقيا يسمع من

[1] - د / مراد عبد الرحمن مبروك : " من الصوت إلى النص " ، م س ، ص : 146 .
[2] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 101 .

جنبات النص ، تصنع وحدته اللواحق الضميرية ، ممثلة في " واو " الجماعة في : [طلبوا – اصطلوا – تعالوا – اسمعوا - وقالوا (المكررة كذا مرة)] ، و"ميم" الجمع في [خفتم – سيغنيكم] ، هذا من جهة ، وتاء المتكلم المتصلة بالفعل [قلت] من جهة أخرى ."**وتستخدم اللواصق الضميرية (تكلم ، خطاب ، غيبة) و العددية (مفرد ، مثنى ، جمع) و النوعية (مذكر ، مؤنث) و غيرها في تكوين التـــوازي و التوازن في البيت و الأبيات داخل القصيدة ، و قد تستغل أصوات تلك المورفيمات في إحداث الأثر المطلوب "[1] .**

ومما أسهم من عملية التوحيد النغمي للقصيدة أيضا ، اتفاق بعض الوحدات اللغوية في صيغة صرفية واحدة هي (افتعل) التي جرت على وزنها العلامات اللغوية : [اصطلوا – نستقي – استقوا] ، و كان من شأن هذه الصيغة أن أحدثت نبضات موقِعة دخلت في تشكيل البنية الجمالية و الإيقاعية ، أما التكرار فقد أبلى البلاء الحسن في الأداء الجمالي و الدلالي داخل النص ، و لعل اتسامه بالخاصية العنقودية زاد منة طاقته التأثيرية و الجمالية ، و سنوضح هذه من خلال هذا التشخيص **للفضاء** الدلالي و النحوي :

[1] - د / محمد صالح الضالع : " الأسلوبية و الصوتية " ، م س ، ص 35 .



يظهر من هذا التشخيص أن النص محكوم بعلاقة توازي عمودي و أفقي يمس الجانب الإيقاعي و الدلالي و الصرفي و النحوي ، ففي الجانب النحوي ، وعموديا يتقابل الفعل المضارع مصحوبا باللاحقة الضميرية " واو " الجماعة ، (قالوا) ثلاث مرات ، كما يتوازى هذا الفعل أفقيا في البيت الأول مع الفعل (تعالوا) في البيت الأول ، و الفعل (قالوا) في البيت الثالث ، فيما تتجانس وحدة (الماء) دلاليا و صوتيا وصرفيا أفقيا مع وحدة الماء في الشطر الثاني . أما لفظة(نهري) فتنحدر عموديا لتلتقي بمثيلتها في البيت الموالي ، فيؤدي ذلك إلى نوع من التوحد العنقودي بين الأبيات ، و تتقابل عموديا الوحدتان الاستفهاميتان (أين) و (لِمْ) لتشاركا في عملية التوحيد النحوي .

أما طريقة الاشتغال الفضائي للأصوات فهي محكومة بمبدأ التجانس ، ذلك ما يستنتج من تملّي هندسة المواقع ، و توزيع الأصوات عليها . ففي البيت الأول يحس وجود تجاوب صوتي بين وحداته المعجمية ، يعود الفضل في إحداثه إلى صوت " الصاد " الذي تواتر في أربع وحدات كاملة ، واحدة فيها كان مضعفا ، و اثنتين ورد مصحوبا باللام هما [الصلى – اصطلوا] ، كما جاء ساكنا مرتين في [أصحابي – اصطلوا]

مع إسكانه للمرة الثالثة في كلمة [الصلى] ، نظرا لكونه مضعفا ، أما الظهور الرابع له ، فكان متبوعا فيه بسكون .

بيد أن هذا الحرف لا يلبث أن يختفي نهائيا في البيت الموالي ، مخليا بذلك المكان لحرف بديل يشبهه في الصفة ، و يوافقه في المخرج ، هو حرف السين الذي يطفو على أديم البيت الثالث ، و يشغل الكلمات التالية : [نسقي – نستقي – استقوا] ويكتفي في البيت الرابع بظهور محتشم في كلمة [سيغنيكم] ، و نظرا لوروده في كلمتين متتاليتين ، فقد توهمت الأذن المتلقية أن نسبة تردده أعلى مما هي عليه في القصيدة .

وهكذا عمل التقارب الصوتي الذي وسم العلاقة بين الوحدات اللغوية في النص على خلق بنية موسيقية قائمة على التجانس و التناغم ، زادها الارتباط الدلالي بين الوحدات المعجمية انسيابا و عمقا في الآن نفسه .

و يقوم الارتباط الدلالي المذكور على عدة علاقات منها علاقة المخالفة بين (القر≠ الجمر) ، و علاقة المجاورة بين (الماء / النهر) ، (النهر / الحفر) ، (المدامع / الجفون) ، (الماء / النار) ، (النار / النهر) .

ورغم التباعد المكاني بين طرفي كل ثنائية من هذه الثنائيات ، إلا أن ذلك لم يفقدها مفعولها التأثيري و الإيقاعي .

وبتفاعل الجانب الإيقاعي مع الجانب الدلالي ، تنتج صور سمعية ، تؤثر المشاهد البصرية التي رسمتها ظلال اللغة الموظفة ، وتموسقها بنغمها المتوتر ، و السريع والمتعالي و الذي تتصاعد درجاته مع تصاعد حرائق الشاعر و لهيب أشواقه ، ثم تتناقص حدتها مع انهمال سيول الدمع .

و الحق أن توافق الإيقاع الشعري بتتابعه الصوتي ، و تباين مستوياته من حيث الجهر و الهمس ، و الشدة و الرخاوة ، و الجناس الصوتي مع الحالات الشعورية والنفسية للمرسِل ، يكاد يكون ظاهرة وسمت النصوص العذرية كلها ، لذلك كانت البنية الإيقاعية ، مؤهلة لأن تكون إحدى السبل المهمة في كشف دلالات النص ومعانيه ، و كذا الوقوف على بؤر الجمال و التأثير فيه .

و لا ننسى هنا أن نشدد على دور القافية في خلق ذلك التوافق و الانسجام ، ذلك أن النص الجيد هو النص الذي لا يخلو من بؤر أكثر إضاءة من غيرها ، و أكثر تأثيرا و إذا ما كانت القافية هي تلك البؤرة من حيث إنها تتسق مع البعد الدلالي و الصرفي و الصوتي لهذا النص ، كان ذلك بالنسبة لموسيقية النص أنجع و أفيد . هذا ما يؤكده الباحث (صاحب خليل إبراهيم) بقوله :" **إ ن من يتتبع القافية بالدرس و التمحيص سيجدها سمعية موسيقية ؛ إذ لا توضع اعتباطا ، وكيف ما اتفق ، بل تكون ملتحمة بالبيت بشكل جوهري ، فاعلة له ، تسبغ عليه موسيقى خارجية وداخلية ، وتكون ذات سياق محكم بإتقان تتساوق فيه ضمن الحروف و الحركات ، و إن كانت تشكل بحد ذاتها مقطعا صوتيا إيقاعيا منسجما متماثلا ، منتظما في مجالي الموسيقى و الزمن ، فضلا عن تأثير الطابع النفسي لها" [1].**

هذا الكلام كله يصدق على نص (جميل)، هذا الذي يقول فيه :

رَحَـلَ الخَلـيطُ جِمَالَهُـم بِسَـوادِ وحَـذَا عَلـى إِثْرِ البَخيلَـةِ حَـادي

مـَا إنْ شَعَرْتُ و لا سَمِعْتُ بِبينِهِـمْ حَتّـى سَمِعَـتْ بِهِ الغُـرابُ يَنَـادي

لَمَّـا رَأَيْـتُ البَيْـنَ قُلْـتُ لِصَاحِي صَدَعَـتْ مُصَدِّعَـةُ القُلوبِ فُـؤَادي

بَانـوا و غـودرَ فِي الدِّيَـارِ مُتَيَّـمٌ كَلِفٌ بِذِكْـرِكِ يَـا بُثَيْـنَةَ صَادي «[2]»

في هذا النص تضافر صوت الروي (الدال) المجهور مع حركة الكسر الذي لحقته في تحفيز معنى الحزن الذي خلفه حدث البين ، كما شكل البعد الصرفي له ، صيغا وصوائت جانبا مهما في تشكيله الموسيقي ، يظهر ذلك في ظاهرة التصريع . والتصريع - كما نعلم - نوع من السجع الشعري له أهميته في خلق الوحدة الموسيقية للنص ، ذلك أن موافقة خاتمة الشطر الأول من البيت الأول للقافية التي تتكرر على آماد القصيدة ، يحدث إيقاعا صوتيا ، يُسمَع صداه في جنبات النص كله ، يحسه القارئ عبارة عن نبضات إيقاعية ، تصدر عن قلب واحد ، يتموقع في خاتمة صدر

---

[1] - صاحب خليل إبراهيم :" الصورة السمعية في الشعر العربي الجاهلي " ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب " ، 2000 ، ص : 198 – 199 .

[2] - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 71 .

البيت الأول ، و يربط أول القصيدة بآخره . و قد أشار (حازم القرطاجني) إلى دوره الجمالي في القصيدة بقوله **:" فإن للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعا في النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها "[1]** .

فالتصريع إذن ، باعتبار موقعه في فضاء القصيدة ، و دوره في تشكيل بنيتها الإيقاعية يضخ دم التنغيم عبر أوردة النص في انسيابية واضحة .

و الذي أكد على أهمية الجانب الصرفي في موسيقية هذا النص ، هو اعتماد الشاعر على الألفاظ ذات الأصل الاشتقاقي الواحد ، متوسلا في ذلك الإمكانات الاشتقاقية للغة العربية كاسم الفاعل في (حدا / حادي) ، و (صدعت / مصدعة) ، واستغلال هذه الإمكانية التعبيرية أدى إلى نوع من الجناس الصوتي بين وحدتين في النص نظرا لاشتمالهما على الصوامت نفسها .

وقد أفاد ذلك التجانس ، و ذاك التناغم الفونيمي في الإبانة عن الحالة النفسية للشاعر و التي تميزت بدرجة مقبولة من الهدوء و الاتزان ، قد يرجعها التأويل إلى مرور مدة طويلة على ذلك الحدث نعني حدث البين ؛ فإذا كان أكثر الشعراء يتحدثون عن الرحيل في إبَّانه ، عندما يكون الراحلون في حالة تأهب و استعداد ، فإن (جميلا) - على ما يُفهَم من صيغة الأفعال الموظفة في النص [رحل - حدا - رأيت - صدعت - بانوا - غودر] - يحدثنا عن الرحيل بعد مرور زمن طويل من حدوثه ، قد كان كافيا لأن يستعيد فيه الشاعر هدوءه ، و يكبح جماح انفعاله ، و قد ظهر ذلك الهدوء أيضا في تطويع بحر " الكامل " ذي الحركات الكثيرة ، و الإيقاع السريع إلى نفسيته فأسكن عددا كبيرا من حركاته ، و يتجلى ذلك مثلا في حشو عجز البيت الأول أين تم إسكان الثاني المتحرك لإحدى التفعيلات ، وهو الزحاف نفسه الذي طرأ على التفعيلات الأولى للأبيات الثلاثة الأخيرة ، وكذا التفعيلة الأولى من عجز البيتين الثاني و الثالث . كل هذه التغييرات أسهمت – فضلا عن تبطيء التدفق الموسيقي - في زيادة نسبة المقاطع المغلقة ، وذلك يتسق مع الجو النفسي للشاعر.

---

[1] - حازم القرطاجني :" منهاج البلغاء و سراج الأدباء " ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي بيروت ، ط2 1981 ، ص : 283 .

ومن هنا يمكننا القول أن الزحاف ليس مجرد تنويع خارجي شكلي ، و إنما هو تجل من تجليات الصراع المحتدم داخل الذات الشاعرة ، و الذي تنشطه جملة من المشاعر المتناقضة ، و الرؤى المختلفة ، و الرغبات المتجهة صوب التغيير ، و ممارسة نوع من الحرية في عملية الإبداع ، تلك القراءة يقرها الدكتور (عبد القادر عبد الجليل) قائلا :" **إن مبدأ التحول الذي يفرض وجوده على الوحدة الإيقاعية ، إنما يتم في ذاتية الشاعر المحكومة بجملة من العوامل اللغوية و العلاقات الدلالية ، وهي تمارس طقوسها النظمية ، وتصادف الزحافات و العلل هوى في نفس هذه الوحدات فتركب بحرها ، كي تعطي الشاعر الحرية في تحريك الفونيمات الصوتية وائتلافاتها العنقودية " 1.**

و بعد هذا كله نخلص إلى القول : أن الإيقاع الشعري في النص العذري ، هو سليل علاقات واضحة أو خفية بين الألفاظ ومعانيها ، أو بين الدوال وصوامتها وصوائتها بين الصيغ وإيحاءاتها ، باختصار شكل الإيقاع الشعري عنصرا مهما من عناصر الرسالة التي نقلها الشاعر العذري لقارئه ، تفاعل مع بقية العناصر و تغلغل في بنية القصيدة ، واندغم مع مكوناتها جميعا .

1)- سيميائية البحر :

ليس المقصود من إفراد هذا الجزء لما يصطلح عليه بالموسيقى الخارجية ، ترسُّم خطى بعض الدراسات القديمة و الجديدة في الفصل بين الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية ، و النظر إليهما على أنهما عنصران منفصلان لكل منهما دلالة خاصة ، ومعنى مستقل ، ومشرب مختلف ، بحيث ترفد الأولى المعطيات البلاغية والأسلوبية ، و الصوتية ، و الصرفية ، و النحوية«[2]»، وتغذي الثانية جهود الخليل ومقولاته حول البحور و القوافي ، والعلل و الزحافات ، و الحركات و السكنات وما إلى ذلك من مصطلحات العروض ومباحثه .

---

[1] - د/ عبد القادر عبد الجليل : " هندسة المقاطع الصوتية ، وموسيقى الشعر العربي " ، دار الصفاء للنشر و التوزيع ، عمان ،ط 1 1998 ، ص : 45 .

[2] / إبراهيم عبد الرحمن محمد :" الشعر الجاهلي / قضاياه الفنية و الموضوعية " ، م س ، ص : 226 .

إن هم البحث في هذا الجزء هو الكشف عن القيمة التعبيرية ، و الإشارية للقوافي والبحور التي جرت عليها النماذج النصية المبثوثة في الفصول المكونة للحمة البحث أو بالأحرى تجلية دورها في صياغة المعنى العميق للنص ، انطلاقا من قناعة مؤداها أن النص الشعري يدين بقدر كبير من قيمه التأويلية ، و المضمونية للموسيقى «[1]» ، ومن ثمة فهي وسيلة هامة للكشف عن أبعاده ، تلك الأبعاد التي أهلته لأن يكون معادلا فنيا للأنساق الفكرية ، و الثقافية ، و النفسية ، المشكلة لقناعات الشاعر ورؤاه في الحياة و الوجود .

ومن هنا يمكن القول أن الموسيقى الخارجية ليست سوى لبنة ، تنضاف إلى بقية اللبنات التي تشكل بتلاحمها و ائتلافها بناءً موحدا تنتظمه فكرة واحدة ، وإن تعددت الأغراض و المضامين الظاهرية . صحيح أن القصيدة العذرية لم تجرؤ على الخروج عن الموروث الشعري الجاهلي من حيث الهيكل ، و الأغراض و الأطر مجاهرة ، لكنها تصرفت في المعاني ، وتفننت في إنتاج الدلالات التي كانت تدور في باطن النفس ، وتجول في أعماق الفكر .

وليكن معلوما أن كل دراسة عزلت الموسيقى الخارجية عن ذلك البناء ، ستحكم بانتفاء القيمة الجمالية ، و الدلالية لها ؛ لأنها لن تتوصل إلى أكثر من نتائج وملاحظات ، وإحصاءات ، جوفاء باهتة لا تضيف للنص جديدا ، و لا تفضي إلى لذة ، و لا ترشد إلى موطن جمال ، وما ذلك إلا لأن الشاعر إذ يشكل نصه لا يسلك سبيل التجزئة في ذلك التشكيل ، أي لا ينتج المعنى و يضعه جانبا ، ثم ينكفئ على قائمة البحور و القوافي ، فينتقي لمعناه ما شاء له منها ، وإنما النص ينتج دفعة واحدة ، وقد لا يتفطن لبحره و قافيته إلا بعد الفراغ منه ، ثم يأتي القارئ ليقر بأن البحر أنسب ما يكون لذلك المعنى ، و القافية أجدر ما تكون بذلك الغرض ، و تتكرر هذه الملاحظة بتكرر النصوص الجيدة .

و النص العذري مثال ممتاز لهذه النصوص ، لأنه استطاع أن يدخل البنية العروضية في صميم التجربة التي عبر عنها ، و الموقف النفسي الذي صدر عنه

---

[1] - د / مراد عبد الرحمن مبروك : " من الصوت إلى النص " ، م س ، ص 140 .

فالباحث المدقق في بنية هذا النص العروضية ، لا شك سيعثر لكل ظاهرة عروضية على تأويل مقنع يسوغها ، و سيجد لكل مكوّن موسيقي ، قراءة تبرر وجوده على ذلك الوجه ، وو روده على تلك الشاكلة .

ولنهب الباحث وقف مثلا على ظاهرة التدوير في أمثلة من قبيل قول (جميل) :

وإذْ أنَـــا أَغْيَـــدُ غَـضٌّ الشَّـبَابِ أَجُـــرُّ الـرِّدَاءَ مَـعَ المِئْـــزَرِ

وإذْ لِمَّتِي كَجَنَاحِ الغُـــــــــــــراب تُطْـلَى بالمِسْـكِ و العَـنْـبَرِ »[1]

فإنه – بلا شك – سيستبعد فرضية المصادفة و العفوية ، و يفكر في تفسير مقنع من شأنه أن يكشف عن معنى جديد لم يتسن للقراءة السطحية الأفقية أن تأتي به ، وقد يكون العامل النفسي أقرب المعاني إلى الذهن . و الفكرة العامة لهذين البيتين تزكي هذا العامل قبل غيره ، ذلك أن الشاعر وهو في مقام فخر ، أخذ يسوق محاسنه ومزاياه في عجلة واضحة ، وحماس كبير جعله ينسى ، أو يتناسى أمر تلك الوقفة المعهودة التي تفصل شطري البيت .

وفي كل بيت مدور في أي نص حكمة ما ، ودلالة لا تفضها إلا القراءة المتعمقة الجادة . وإذا بُحِث مثلا عن تفسير لهذه الظاهرة في بيتي المجنون الذي يقول فيهما :

بينمَـا نَحْــنُ بالبَــلاكِثِ بالقــــــــــــــاع سِرَاعًا و العيسُ تَهْوي هَوِيًّا

خَطَرَتْ خَطْرَةٌ عَلَى القَلْبِ مِنْ ذِكْـــــــــــــراك وَهْنًا فَمَا اسْتَطَعْتُ مُضِيًّا »[2]

كان الجواب الأقرب إلى الذهن ، و الأكثر إقناعا ، أن التدوير وقع على علامة دالة على المكان في البيت الأول ، وعلى علامة الذكرى في البيت الثاني ، ولهذين المعنيين ما نعرف من الإثارة عند الشاعر العذري ، فهما محركان قويان يستثيران مواجد الحزن و التأوه ، لذلك فهما حقيقان بأن يشغلا أكبر مساحة ممكنة من البيت وذلك ما حدث بالضبط ، و ربما كان ذلك المد الذي ملأ المسافة بين الشطرين نوعا من التنفيس ، ووسيلة للتخفيف من وطأة فقد المكان ، وما يتصل به من ذكريات

---

[1] - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 101 .
[2] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 202 .

عزيزة على نفسه ؛ ذلك أن التعبير عن الألم و الإفصاح عنه ، هو محاولة موجهة للتقليص منه ، فكلما ازدادت رقعة التعبير انحسرت مساحته ، فالمسألة أشبه ما تكون بعملية تطهير بالتحليل النفساني لهذه الظاهرة . تقول الدكتورة إخلاص فخري عمارة في هذا المعنى :" **و الشعر يبعث في النفس الهدوء و الاستقرار و الرضى عن طريق إشباع العواطف و ما يسميه الغربيون بالتطهير ، فالشاعر حين يصور الصراع بين العواطف المتعارضة ، يستل من الروح أشجانها ، و يمتص انفعالاتها فيمنح القارئ راحة عميقة تسمو به ، و ترهف مشاعره ، وهو يهيئ للشخصية الإنسانية اتساعا و رحابة بحيث تحتضن الوجود ، و تحب جميع البشر ، و تتآلف مع الحياة بكل ما فيها "[1] .**

وكما كان للتدوير دوره في صياغة معنى النص العذري ، فإن ثمة ظاهرة أخرى أدت ما عليها من إيحاءات ، ومنحت النص آفاقا جديدة للتأويل ، هي ظاهرة "التفريع" التي هي نوع من التضمين العروضي «[2]» أو " البتر" الذي عده النقاد القدامى عيبا من عيوب الشعر ، وأدمجه (قدامة بن جعفر) تحت طائلة عيوب ائتلاف المعنى و الوزن معا ، بعد أن عرفه قائلا **:" وهو أن يطول المعنى على أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد فيقطعه ، بالقافية ويتمه في البيت الثاني "** [3]

.أما المحدثون فيسمونه: " التشبيه الدائري " ، و يعرفه الدكتور (موسى ربابعة) بقوله : "**وإذ ا كان التضمين يمتلك طرقا صياغية مختلفة ، فإن فاعلية أسلوب التفريع تمتلك صفة محددة ، تبدأ بنفي لاسم من الأسماء بحرف (ما) ثم يختتم بحرف (الباء) المقترن باسم التفضيل الذي يكون على وزن « أفعل» "** [4]

وقد يضيق بأفكار العذريين و معانيهم البيت و البيتان ، و أحيانا أبيات كثيرة فلا يجدون غير أن يقطعوها بالقافية ، و يتموها في أبيات لاحقة ، لذلك فلا عجب أن نجد متن الشعر العذري زاخرا بأمثلة تجسد هذه الظاهرة الأسلوبية ، منها مقطوعة(كثير) هذه ، و التي سبق سوقها في أحد الفصول ، يقول فيها :

[1] - د / إخلاص فخري عمارة : " قضايا شعرية " ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، 2001 ، ص : 20 .
[2] - التبريزي : " الوافي في العروض و القوافي " ، ص 257 .
[3] - قدامة بن جعفر : " نقد الشعر " ، 209 .
[4] - د / موسى ر ربابعة : قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، م س ، 81 .

ومـــاَ أُمُّ خِشْـــفٍ تَـــرْعَى بِـــهِ أَرَاكًـــا عَميـــمًـــا ودَوْحًـــا ظَليـــلا
وإن هـــيَ قَامَـــتْ فَمَـــا أُثْلَـــةٌ بِـــعَلْـــيا تُـــنَـــاوِحُ ريحًـــا أصـــيلا
بأحْســـنَ مِنْهَـــا وإنْ أَدْبَـــرَتْ فَإرْخٌ بجـــبَّـــةَ تَقـــرو فَـــتيـــلا «[1]»

ويقول (جميل) :

فـــمَا مُزْنَة بَيْن السِّمَاكَيْنِ أَوْمَضَـــتْ مِنَ النّورِ ثُمَّ اسْتَعْرَضَتْهَا جَنوبُهَـــا
بِأَحْسَنَ مِنْهـــَا يـــومَ قَالـــتْ وعِنْدَنَا مِنَ النَّاسِ أوْباشٌ يُخَافُ شُغوبُهَـــا«[2]»

ويقول أيضا :

فَمـــَا نَعْـــجَةٌ أدْمَـــاءُ تَـــرْعَى مَهَارِقًـــا تُـــرَجِّي لَهَا طِفْلاً يَروحُ مُرْضِعـــَا
بِأَحْسَـــنَ مِنْهَا يَـــوْمَ قَالَـــتْ : أَلا أَرى جَميلاً غَدًا لَمْ يَنْتَظِرْ أن يُمْنَعَـــا «[3]»

وقد يطول نفس الشاعر ، فتأخذه ملكة الوصف و التصوير بعيدا، فيمعن في التدقيق ويجدُّ في التقاط الجزئيات و التفاصيل ، و لا يرسو على خاتمة المعنى و تتمته إلا بعد أبيات كثيرة ، كما حدث مع (المجنون) في أحد نصوصه التي يقول فيها :

فَـــمَا أُمُّ خِشْـــفٍ بالعَقيقَيْـــنِ تَرْعـــوي إلى رَشإ طِفْـــلٍ مَفَاصِلُـــه خُـــــدْرُ
بِمُخْضَـــلَةٍ جَـــادَ الرَّبيـــعُ زُهَـــاءَهَـــا رَهَائِـــمُ وَسْمـــيٍّ سَحَائِـــبُهُ غُـــزْرُ
وَقَفْـــنَا عَلـــى أَطْـــلالِ لَيْلـــى عَشيَّـــةً بِأجـــزَعَ حَزْوى وهْيَ طَامِسَةٌ دُثْـــرُ
يُجـــادُ بِهَـــا مُزْنَـــانِ أَسْحَـــمُ بَـــاكِرٌ وآخَـــرُ مِعْهَـــادُ الرَّوَاحِ لَـــهُ زَجْـــرُ
وأوْفَى عَلـــى رَوْضِ الخَزَامَى نسيمُهـــَا وأَنْوَارُهَـــا و اخضَوْضَلَ الوَرَقُ النَّظْرُ
رَوَاحًـــا وقَـــدْ حَنَّـــتْ أوائِـــلُ لَيْلِهَـــا رَوائِـــحُ للإظْـــلامِ أَلْوَانُهَـــا كُـــدْرُ

[1] - كثير عزة : الديوان ، م س ، ص :220
[2] - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 34 .
[3] - نفسه ، ، ص : 109 .

تقَلّـــبُ عَيْـــني خَـــازِلٌ بَيْـــنَ مُـــرْعَوٍ وآثـــار آيـــاتٍ وقَدْ رَاحَـــتْ العُفْرُ

بأَحْسَـــنَ مـــِنْ لَيْلَـــى مُعيـــدَةُ نَظْـــرَةٍ إليَّ التِفَاتًا حينَ وَلَّتْ بهَا السُّفْـــرُ «[1]»

وذلك ما حصل أيضا مع (جميل) في قوله :

وَمـَـا صَائِــبٌ مِـــنْ نَابِـــلٍ قَذَفَتْ بِــهِ يَـــدٌ ومَـــمَـــرُّ العُـــقْدَتَيْـــنِ وثيـــــقُ

لَـــهُ مِـــنْ خَـــوافِي النَّسْـــرِ حُمٌّ نَظَائِـــرٍ ونَصْـــلٌ كَنَـــصْـــلِ الـــزَّاعبـــيِّ فَتيـــقُ

عَلَـــى نَبـــْعَـــةٍ زَوْرَاءَ أمّـَـا خطَـــامُـــهَا فَـــــمَتـــْنٌ وأمّـَـا عـــودُهَـــا فـــعَتـــيقُ

بِأوْشَـــكَ قَتْـــلاً مِنْـــكَ يَـــوْمَ رَأَيْتـــُـــي نَوافِذُ لَمْ تَظْهَـــرْ لَـــهُنَّ خُـــروقُ «[2]»

إزاء هذه النماذج وأمثالها ، يقف الباحث متفكرا في أي تأويل من شأنه أن يفسر وجود ظاهرة "التفريع" في الشعر العذري ، مع كل ذلك الشيوع و الاطراد ، وقد يصل بعد مدة إلى أن المسألة نفسية و فنية في الآن نفسه ؛ نفسية لأن اهتمام الشاعر موجه جله للتنفيس عما يكابده من آلام ، و تلك الآلام أوسع و أعمق من أن يستوعبها بيت واحد ، أو بيتان ، لذلك فهو يترك العنان لمخيلته و ملكته التصويرية ، لتعبرا عن مشاعره و أفكاره ، فيما شاء لهما من الأبيات .

ويتسق مع هذا اشتغال الشاعر العذري في مثل هذه النماذج على البحر الطويل ، ذي النفس الطويل و القدرة العالية على استيعاب المواقف النفسية المختلفة لذلك عده (حازم القرطاجني) ، من أكثر البحور التي افتتن بها الشعراء «[3]»، فعدا نص (كثير) الذي أجْريَ على المتقارب ، سيقت النماذج كلها في الطويل . غير أن ذلك لا يعني بأي حال أن الشعراء انتقوا البحور انتقاءً ، وقصدوا الطويل دون غيره من البحور ، وإنما الراجح أن الموقف النفسي هو الذي حدد اختيار الشاعر ، بمعنى أن البحر هو الذي يستجيب للذات الشاعرة ، و ليس العكس ، فتجربة الشاعر العذري تجربة قاسية متصلة الحلقات و متعددة المناحي ، و ليس الحب وحده هو ما كان

---

[1] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 81 – 82 .
[2] - جميل بثينة ، الديوان ، م س ، ص : 143 .
[3] - حازم القرطاجني :" منهاج البلغاء و سراج الأدباء " ، م س ، ص : 268 .

يقض مضجعه ، ونحن نعرف ما كان من أمر تلك الفترة الحرجة التي عاشها ، فترة التحولات و الاضطرابات السياسية المخزية التي أسهمت بقسط وافر في صياغة مشاعر الغربة ، و التذمر ، و السخط على الواقع ، وعلى المجتمع لدى العامة ، فما بالك لدى الشعراء ، كل ذلك دفع بهم إلى التمرد ، وأدى إلى تنامي الرغبة في تجاوز الحدود ، و القيود من أي نوع ، ولئن جبن هؤلاء الشعراء على إبداء ذلك مجاهرة فقد أظهروه خفية و مواراة من خلال مثل هذه النماذج التي اخترقت سلطة الروي ومضت تقول عنهم وراء السطور ما لم تقله في ظاهرها ، ومن هنا يمكن القول أن ظاهرة" التفريع " ، هي شكل من أشكال التمرد على وحدة البيت ، ونتجت عن المفارقة بين المعنى و العروض ، و لذلك فهي تجل فني لسبب نفسي .

و يعد لجوء الشاعر العذري إلى الأسلوب القصصي ، وأسلوب الحوار لونا آخر من ألوان ذلك التمرد ، حيث لا تعود القافية ضابطا إيقاعيا يتوقف عنده معنى البيت ليبدأ مع البيت الموالي معنى جديد ، وإنما تغدو مجرد فاصلة تتفق صوتيا مع باقي الفواصل في الأبيات الموالية ، مثلما هو الشأن بالنسبة لفاصلة السجع في النص النثري ، لا يراد بها سوى الضبط الصوتي ، أما معنى الجملة فيستأنف بعدها .

ومن النصوص التي اتبع فيها سبيل السرد القصصي ، نص (جميل) الذي يقول فيه

ذَكَرْتُكِ إذْ رَأينَا أُمَّ خَشْفٍ بِذي ضَالٍ تريعُ إلَى طَلاهَا
رَأَتْنَا قَاصِدِينَ لَهَا فَوَلَّتْ أمُّ الخشفِ مضْطَرِبًا حَشَاهَا
و قَدْ حفَّ الرُّمَاةُ بِجَانبيْهَا وكُلُّهُمْ عَلَى حَنَقٍ يَرَاهَا
فَجَالَتْ سَاعَةً ثُمَّ اسْتَظَلَّتْ إلى سَنَدٍ تُحَاوِلُ مُلْتجاهَا
إلَيهِ تَارَةً تَرْمي بِطَرفٍ وأُخْرَى نَحْوَنَا قَلِقًا حَشَاهَا
فَقَدْ آلَيْتُ خِشْيَتَهُمْ عَلَيهَا أُكَلِّمُ مِنْهُمْ رَجُلاً رَمَاهَا
فَقَالوا مَا دَهَاكَ ؟ فقُلْتُ نَفْسي وبَيْتِ اللَّهِ تَعْلَمُ مَا دَهَاهَا

ومـَـا بِي فَاعْلَمــوا مِنْ حُبِّ ظَبْــيٍ ولَـــكِنِّـــي ذَكَـــرْتُ بِـــهِ سِوَاهَـــا «[1]»

في هذا النص يسرد علينا جميل قصته بأسلوب مشوق ، مشحون بالتوتر و الصراع بين الظبية و الصائدين ، فيبدع في التقاط المشاهد وتصويرها ، صانعا بذلك **فضاء** لا يختلف كثيرا عن **الفضاء** الروائي ، لما يدخل في تشكيله من حدث ، و شخصيات وتدفق زمني ، و أحداث ، و حوار ، وما وفر له من آليات تحكم النصوص السردية عادة مثل الوصف ، و استخدام الأفعال الماضية ، و توجيه العين القصصية لالتقاط كل التفاصيل المتعلقة بالحدث ، و الشخصيات ، و الأمكنة . آخذا في هذا كله بتلابيب ثمانية أبيات كاملة تصدر عن دفقة شعورية مشتركة ، ملؤها شوق عارم وشجن إنساني شفيف ، خلخل الذات الشاعرة ، وهد أركانها ، فتهاوت صريعة ألم واغتراب مريع . و حيث ضاقت بها الأرض على شساعتها، ضاق بذلك الشعور البيت الواحد، فركبت بحرها ، وكأنها رأت البحر العروضي ، بحرا حقيقيا من الشساعة و الوفرة التعبيرية ، بحرا من المعاني و الإيحاءات القريبة و البعيدة فاستغلت كل ذلك تاركة وراء ظهرها نداءات النقاد و تشديدهم على احترام وحدة البيت ، (و " البتر" باعتباره عيبا من عيوب الشعر ، شاهد على ذلك التشديد) . إن البحر العروضي عند الشاعر العذري لم يحل بينه و بين التعبير عن رؤاه ومشاعره بالطريقة التي هو يبتغيها ، وإنما - على العكس من ذلك - أتاح له المزيد من الإمكانات التعبيرية التي زادت النص عمقا و ثراء رمزيا و إمتاعيا ، و نحن إذ نقول هذا إنما نعني كل الإمكانات الأسلوبية، و العروضية التي استغلها الشاعر العذري لصالحه فنيا ، كالتدوير و التفريع و التصريع ، و أسلوب القص ، و كذا أسلوب الحوار الذي اطرد هو الآخر في ثنايا النص العذري ، و عمل على توحيد أكبر قدر ممكن من الأبيات على مستوى القصيدة ، و تثبُت نجاعتُه أكثر في النصوص التي يوزع فيها عناصره على بيتين اثنين ، يقدم الفعل " قال " بصيغه المختلفة في بيت ، و تؤخر مقولة القول إلى بيت موال ، ومثال ذلك قول (المجنون):

فَقُلْــتُ لَهَـــا مُنِّـــي عَلَـــيَّ بِقُبْـــلَـــةٍ أُدَاوِي بِهَـــا قَلْـــبِي فَقَـــالَتْ تَغَنُّجَـــا

---

[1] - جميل بثينة : الديوان ، م س ، ص : 216 – 217 .

بُلَيْــتُ بِــردْفٍ لاَ أَسْطِيــعُ حَمْلَــهُ يُجَاذِبُ أعْضَائي إذَا مَا تَرَجْرَجَــا«[1]»

وتـأتي ظـاهرة الزحافـات و العلـل لتقدم للقـارئ فرصــة أخـرى للتأويـل، و القـراءة المتعمقة . ولو نظرنا في الأمثلة السابقة مثلا ، لوجدنا لكل زحاف طرأ على تفعيلات النص دلالة معينة .

وإلى هذا المذهب يذهب الدكتور(عز الدين إسماعيل) في تحليل الظاهرة . يقول :

"و تحاشيا لرتابة الإيقاع الصارخ الذي يضفيه الوزن العروضي على موسيقى القصيدة حاول الشعراء قديما و حديثا أن يدخلوا من التعديلات على الوزن ، ما يكسر من حدة وقعه في الأذن بما يتيح للشاعر أن ينقل صورة موسيقية أقرب ما تكون إلى أحاسيسه ، منها النظام العروضي المفروض ، وقد ظهر ذلك منذ وقت مبكر قبل أن يعرف الشعراء العروض في صوره المقننة ، يدل على ذلك ظهور ما يسميه العروضيون بالزحافات و العلل (حذف ساكن أو زيادته أو تحريكه) ، و لم يكن لها من مبرر إلا أن يوفق الشاعر بين حركة نفسه و الإطار الخارجي " [2]

وهنا يطرح الدكتور (عز الدين إسماعيل) إشكالية المناسبة بين البحر العروضي والغرض الشعري ، التي أفتى فيها النقاد القدامى ، و حكم أغلبهم - دونما تحفظ- بإيجابية العلاقة بين النص الشعري و البحر الذي أجري فيه ، بل وذهب بعضهم إلى صياغة ما يشبع قاعدة في هذا الباب ، في مقدمتهم (حازم القرطاجني) الذي يقول :

" و لما كانت أغراض الشعر شتى ، وكان منها ما يقصد به البهاء و التفخيم ، وما يقصد به الصغار و التحقير ، وحب لتلك المقاصد ما يناسبها من الأوزان الفخمة الباهية الرصينة ، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا ، و استخفافيا ، وقصد تحقير الشيء أو العبث به ، حاكى ذلك ما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء وكذلك في كل مقصد ، و كانت الشعراء اليونان تلزم لكل غرض وزنا يليق به ، و لا تتعداه إلى غيره "[3] .

[1] - مجنون ليلى : الديوان ، م س ، ص : 51 .
[2] - د / عز الدين إسماعيل : " التفسير النفسي للأدب " ،دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، ط 4 ، د ت / ص : 72 .
[3] - حازم القرطاجني :" منهاج البلغاء و سراج الأدباء "، م س ، ص : 266 .

غير أن النقاد المحدثين رفضوا هذه الفكرة أو قبلوها بتحفظ شديد ، منهم الدكتور (يوسف عبد الجليل) الذي أكد أن (حازما القرطاجني) طالما أنه توصل إلى هذه النتيجة بعد عملية استقراء لم تشمل على أية حال الشعر القديم كله ، فإن أي حكم يصدر في هذا المجال يفتقد إلى الدقة و الموضوعية ، كما أقر بأن المصطلحات التي استعملها (حازم) في إيصال هذه الفكرة لا تخلو من ميوعة و عدم تحديد«[1]» ويمكن أن نضيف على ذلك أن مصطلحات من قبيل : " الرشاقة " و " البهاء " و"التفخيم " ، لا تعني شيئا في باب النقد الأدبي الذي تستهجن أصوله و أدبياته الهلامية و عدم الدقة ، كما أن تصنيفه للبحور و تمييزه بين الرصينة منها ، و قليلة البهاء وما إلى ذلك ، ليس مما يسهل قبوله في أبجديات النقد الأدبي ، لأنها تشهد على أن الناقد احتكم إلى الذوق الشخصي فقط في صياغة هذا الحكم . فليس في العروض العربي بحور يصح أن توسم بأنها رصينة ، و أخرى هزيلة ، أو قليلة البهاء ، أو غير ذلك من الأوصاف ؛ إذ البحر إنما يحسن و يشرف بما سيق فيه من شعر و ينحط به كذلك ، و ليس له من حيث هو نسق من الحركات و السكنات قيمة في ذاته ، و لئن لوحظ أن " الطويل " مثلا يصلح لمواقف الجد و القوة ، فإن ذلك لا يعني بأي حال ، بأن كل شعر أجري على الطويل هو من الشعر الرصين القوي فملاك الأمر كله كامن في مدى استيعاب البحر المصطفى للموقف النفسي الذي يعبر عنه النص ، و قابليته لتقديم مفاتيح أخرى تمكن القارئ من الولوج إلى عالمه العميق ومن هنا يمكن القول أن ما استقر عليه رأي النقاد القدامى من صلاحية بعض البحور لأغراض بعينها ، إن هو إلا حكم عام لا يقدم حقيقة موضوعية ، بقدر ما يقبر النص الشعري في خندق المعيارية و التخطيط المسبق للإطار الخارجي .

و اتقاء لمزلة " المعيارية " التي انزلق فيها النقاد القدامى ، شدد النقاد الحداثيون ومنهم الدكتور (يوسف عبد الجليل) على عبارة **" بعد التشكيل "** ؛ أي إذا كان عدد كبير من النماذج الشعرية تصدِّق مقولة(حازم) و أضرابه ، فلا يجوز قبول هذه الفكرة على أنها خطوة مقصودة كان الشعراء يقومون بها قبل إنتاج المعنى

[1] - د / حسن عبد الجليل يوسف : " التمثيل الصوتي للمعاني " ، م س ، ص : 44

فينتقون البحر قبل أن ينتجوا المعنى ، و إذا كانت **" الأصوات تتسع للتعبير عن تجارب متباينة ، و كذلك البحر و القافية و أنماط الجناس الصوتي ، فالتشكيل الموسيقي للقصيدة يتصل بمحتواها بعد أن تتشكل و تصبح نصا شعريا قابلا للتحليل و التذوق ، و ينتقل من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل " [1] .**

وذاك أيضا ما كان الدكتور (عز الدين إسماعيل) قد أكد عليه قائلا **:" و أستطيع أن أقرر من استقرائي الخاص أن هذه الأوزان جميعا وغيرها مما لم أذكر تشترك في خاصة واحدة ، هي أنها ليست لها خصائص إلا بعد أن يخرج فيها الشعر وهذه الخصائص ليست ثابتة ، وإنما هي تتغير مع كل شعر جديد يوضع فيها "**[2] .

ولا يسع هذا البحث إلا أن يخلص بحكمه الخاص حول هذه الإشكالية إلا بعد إجراء عملية استقراء تشمل كل النصوص المدروسة ، و تهدف إلى الوصول إلى نتيجة هي على درجة مقبولة من الموضوعية و الدقة ، طالما أن الحكم لا يخص سوى النماذج المدروسة ، وهذا تفاديا لأي جزافية و اعتباطية في إصدار الأحكام .

وقد أفضت عملية الاستقراء هذه إلى نتائج يبرزها الجدول الآتي :

البحــــور	عدد التواتر	نسبــة التواتــر
الطـــــويل	95	75.39
الـــوافـــر	16	12.69
الكامــــل	06	04.79
البـــسيـــط	04	03.17
الخفــــيف	03	02.38
المتقـــارب	02	01.58

أول ما يلفت القارئ لهذا الجدول هو الحضور الطاغي لبحر الطويل ، واطراده في متن الشعر العذري ، اطرادا لا يمكن تجاهله أو تركه دونما تفسير . وإذا وضعنا

---

[1] - د / حسن عبد الجليل يوسف : " التمثيل الصوتي للمعاني" ، م س ، ص : 07 .
[2] - د / عز الدين إسماعيل : " التفسير النفسي للأدب" ، م س ، ص 70 .

نظرية (حازم) قيد النظر ، مقابل هذه النتائج كانت دواعي تبنيها أوكد من أسباب نفيها ؛ من حيث إن الشعر العذري مزيج من الأغراض الجادة ، و المواضيع الرصينة - حسب طرح (حازم) - ، فمواضيعه تتراوح بين الغزل ، و الأطلال والظعائن ، ووصف مشاهد الرحلة و الصحراء و الطبيعة و الحيوان ، و تلك هي الأغراض الجاهلية التي ائتنست بالطويل ، واطمأنت إليه ، لما له من طاقة استيعابية كبيرة للمعاني و الإيحاءات التي - على كثرتها – استطاعت أن تتخفى تحت طاقية عناصر **الفضاء الرعوي** الكثيرة و المتعددة أيضا ، فكان " الطويل " بغض النظر عن كونه وزنا شعريا انتظم المعاني ، واحدا من تجليات ذلك الفضاء .

2)- سيميائية القافية :

لقد شغل النقاد القدامى بالقافية، و أمعنوا في رصد عيوبها ، و نظروا في مدى ائتلافها مع الوزن في كثير من النصوص الشعرية ، كما أكدوا أن بعض الحروف أصلح للقوافي من بعض .

أما النقاد الحداثيون فقد نظروا إليها على أنها مفتاح ثابت الفعالية في التوغل إلى أعماق النص ، لأنها تدخل في صميم بنيته ، و تستجيب لمعانيه ، وخطوط الدلالة فيه«[1]» .

وإذا نظرنا إلى النص العذري من هذه الوجهة كان علينا أن نورد جدولا نبرز فيه أهم الحروف التي جعلها الشعراء العذريون ، قواف لأبياتهم ، و نسبة تردد كل منها ثم النظر في مدى استجابتها لمعاني النص العذري و موضوعاته .

[1] د / حسن عبد الجليل يوسف : " التمثيل الصوتي للمعاني" ، م س ، 07 .

القــــافيــــــة	عـــدد التـــواتــر	نسبة التـــواتـــــر
البـــــــاء	31	24.60
الـــــراء	17	13.49
الـــــدال	16	12.60
الـــــلام	11	08.73
الحــــــاء	10	07.93
الـعـــــين	10	07.93
الـــــنون	09	07.14
القـــــاف	06	04.76
اليـــــــاء	04	03.17
التـــــــاء	04	03.17
الـفــــــاء	02	01.58
المـــيم	02	01.58
الهــمـزة	02	01.58
الثــــــاء	01	.0.79
الهــــــاء	01	0.79
الجــــيم	01	0.79

احتل صوت "**الباء**" – كما يلاحظ – المرتبة الأولى في نسبة الظهور ، و الباء – كما نعلم – حرف شفوي انفجاري مجهور شديد «[1]»، يلائم بعض المعاني التي طرقها النص العذري ، و هي معان تنصرف في معظمها إلى حالات الحركة و القوة كوصف المطر ، و مشاهد الرحلة ، ووصف الناقة . كما أن هذا الحرف هو ثاني اثنين للكلمة التي شغل معناها حياة العذري وصنع مأساته ، و هي كلمة " الحب ".

[1] - د / حسن عبد الجليل يوسف : التمثيل الصوتي للمعاني ، م س ، ص : 22 .

وأما "**الراء** " ، هذا الحرف المكرر القوي المجهور«[1]»، فقد شغل المرتبة الثانية و تواتر بنسبة (13.49)، وطبيعته التكرارية تؤكد صلاحيته لمعان من قبيل قوة الإرادة والدأب على الغايات ، و تكرار التجربة وعدم اليأس ، وهي معان لمح إليها الشاعر العذري في غير ما مرة ، كما يناسب هذا الحرف أيضا موضوعات وصف الناقة التي حرص الشاعر العذري على إلصاق خاصية القوة و العنفوان بها . وقريب منه في المرتبة و نسبة التواتر حرف "**الدال**" ؛ حيث احتل المرتبة الثالثة ، وهو حرف مجهور تتذبذب معه الأوتار الصوتية لتعكس حالة التوتر التي يعيشها الشاعر معظم أيامه .

أما " الحاء" وهو حرف رخو مهموس، لا تتذبذب معه الأوتار الصوتية ، فقد ورد عشر مرات في مقابل الحرفين المجهورين الذين تماثل نسبة أحدهما نسبته ولا يبتعد الآخر إلا قليلا عنه من حيث نسبة الظهور ، نعني بهذين الحرفين " **اللام**" و "**العين**" ، و هذا التقارب بين الحروف المجهورة ، و الحروف المهموسة يعكس حالة المحب التي تتراوح – أبدا – بين طرفي نقيض ؛ توتر، وحركة ، وقوة إرادة حينا ، وحسرة ، وتفجع ، ووجوم حينا آخر .

أما الحروف ذات التواتر القليل **مثل "الجيم "** و **"التاء "** و **"الهمزة "** و **"الفاء"** **و "الميم "** و **"الثاء "** و**" الهاء "** ، فقد زهد الشاعر فيها ، إما لأنها ليست من الحروف التي توفر للنص جانبا تطريبيا كبيرا حسبما أشار إليه النقاد القدامى وأثبتته الصوتيات الحديثة .- و الشاعر العذري حريص على أن يخرج نصه في ثوب إيقاعي قشيب ، كما يفهم من استقراء النصوص- ، وإما لأن النص لم يأنس فيها القدرة على تلبية حاجاته النفسية و الفنية كما أنس في غيرها .

[1] - د / حسن عبد الجليل يوسف : التمثيل الصوتي للمعاني ، م س ، ص : 22 .

- عندما اختار البحث أن يقتحم حمى النص العذري ، ويغير عليه طامعا في أن يجد جوابــا مقنعا للسؤال **الإشكالي** الذي انطلق منه ، والذي مؤداه - كما تقدم- «**كيف أسهم الفضاء الرعوي في تشكيل جمالية النص العذري و تكوين عالم إبداعي خاص به ؟** ، أو **كيف استغل ذلك الفضاء في شحن العلامات اللغوية بكل ذلك الزخم الهائل من الإشارات و الرموز؟** » ، كان مقتنعا بأن لهذا النص مــن الخصوصية والتفرد ، و التميز ، ما يمكنه من الوصول إلى جواب لهذا الســؤال و لغــيره مــن الأسئلة التي تدور في فلكه ، و التي تهدف إلى القبض على جماليات هذا النص من خلال التحليق في **الفضاء الرعوي** الذي ارتمى في أحضانه .

غير أن ذلك الأمر كان يحتاج إلى نوع من التعليل ، أو التعيين للعناصر المشكلة لتلك الخصوصية والمحققة لذلك التفرد ، و ذلك ما ستطلع به **خاتمة** البحث ، التي ستحاول أن تقدم جوابا للسؤال الإشكالي المذكور ، بالاتكاء على النتائج التي انتهى إليه كل فصل من فصول البحث . لكــن و توخيا للدقة و الوضوح ، ستعمد إلى تحديد نتيجة كل فصل على حدة . قبل أن تقدم النتائـــج العامة و النهائية التي توصل البحث إليها.

خلص **الفصل الأول** من خلال تحليله لظاهرتي « الطلل » و« الظعائن » اللتين كثر ورودهما في النص العذري ، و اللتين برهنتا - في نظر بعض الدارسين - على تبعية النص العذري للقصيدة الجاهلية ، ذات الأغراض المنوعة و الموضوعات المتعددة ، إلى أن الأمر خلاف ذلك ؛ فالقصيدة العذرية لم تنثر الموضوعات إلا لتجمعها ، ولم تفكك الأفكــار إلا لــتحكم وحدتها ، و الأمر كله منوط بلفظة « الرمز » ، الذي جعل هذين الغرضين اللــذين يبــدوان

متنافرين ينشز أحدهما عن الآخر ، يتآلفان ويتسقان ليقيما بنيانا متماسكا ، تنتظمه فكرة واحدة يخفيها النص ، وتجليها القراءة الجادة التي تتوسل عدة إجراءات و خطــوات منهجية كالتعليل و التفســير ، والتأويل .

- ففيما يخص الطلل الذي تصوره القصة العذرية أثرا تتعاوره الرياح ، و تعفيه السيـــــــول و تنخر جدرانه و أسقفه النواهش ، و تنعق على صواريه البوم و الغربـــــان ، و تنســرح في جنباته أسراب الطير و الغزلان ، وتنساب لرؤيته القريحة ، و تنشط الذاكرة ، وتحيــا المخيلــة فيتمخض شعر يتفجع على الماضي و يرثيه ، و يدعو على الحاضر و يلعنــه ، و يتشــاءم مـــن الآتـــــي ويرفضه ، فأمره يتعدى البكاء و العويل إلى محاولة لإحياء الماضي من خلال سقي أثره (الطلل) بالدموع ، أو تخليده من خلال إقحام بعض العلامات التي تعبر عن هذه الرغبة الدفينة من مثل « سطور الكتاب » و« الوشوم » و « الزخارف » .وهذه العلامات الـــتي تفتقـــت عنها رمزية الطلل إذ تشهد على ميلاد جديد للإنسان ، و تخلد فعله ، و تبين الإضافة التي قدمها للطبيعة . تشهد أيضا على أن المقدمة الطللية في القصيدة العذرية ليست تقليدا ، و لا حليـــة توشيحية تجميلية . إنها فلسفة كاملة ، وموضوع شعري ذو أبعاد متأصلة في كل القصائد الـــتي اختارت أن تبدأ من الطلل ، و هي إذ تفعل ذلك إنما تريد أن تخرج الحياة من رحم الموت ، إنهـــا تعبر عن سنة الحياة التي تتأسس على التناسل ، و التواصل والتطور ، فلولا موت القديم لما بعث الجديد . و في كل جديد إضافة ، و تحسين وتجربة ، و تطوير ، ما دام شعار كل محاولة تغيير: أن القديم يموت لكنه لا ينسى ويتزاح من الحياة تاركا المجال لغيره ، لكنه لا يكـــف عـــن إسمـــاع الدروس و العبر وترديد الخبرات . و على هذا المنوال ، وذلك النهج ، حاول الشاعر العذري أن يبني الإنسان من الداخل ، و يهيئه لمواصلة معركة الكفاح ، ومباشرة حياة العمل و الاكتشـــاف

التي يرمز لها موضوع الظعائن ، ويشير الشاعر من خلالها إلى الرغبة في الظفر بما هـــو أحســـن وأجدى .

تلك هي غاية ما خلص إليه الفصل الأول ، وذلك هو ما توحي به ثنائية الخصب والجدب التي شكلت محور هذا الفصل ، وشكلت قبل ذلك محور حياة الشاعر العذري.

أما الـفـصل الـثـانـي الذي انحسر فيه البحث على الذات الشاعرة فقد انتهى إلى أن :

- الشاعر العذري شاعر مأزوم حقا تشغله قضايا كبرى ، و تمزقه أشجان شـــتى وتـــثيره هواجس و مخاوف ، و تحركه طموحات و غايات ، تبدت في أكثـــر مـــن موضـــوع مـــن موضوعات الطبيعة الموظفة في النصوص ، كما كشفت عنها بعض العلاقات الـــتي بناهـــا الشاعر مع بعض الأطراف ،في مقدمتها « المكان » الذي احتفظت له الذات العذرية بمكانة لم يضارعه فيه أحد ؛ إذ استودعه ماضيه السعيد ، و رسم فيه صورة لمستقبله الحالم . ومـــن خلال المكان « الذكرى » ،كشف عن إحساس مريع بالاغتراب عـــن الحاضـــر ، و عـــن الواقـــــع ، و لوح برغبته في النكوص إلى الماضي الذي عرف فيه لذة الحياة ، و نَعِم بمتعة الوصال مع الحبيبة .

- غير أن التعبير عن هذه المشاعر اتجاه المكان و اتجاه الزمان أيضـــا ، كـــثيرا مـــا توســـل موضوعي « الحمام» و « الغراب»، نظرا لاستجابة رمزيتيهما للمعاني التي كانت تـــدور بخلد الشاعر العذري ؛ فالرغبة الملحة في عودة الماضي يذكيها نوح الحمام لما يفجـــره مـــن مشاعر الحنين و الحزن معا ، و لا يقل عنه إثارة لمواجد الحزن نعيق الغراب مع ما تحفظه له الذاكرة الشعرية العربية من صورة ممعنة في القتامة ، و باعثة على التطير و التشاؤم .

- لكن الشاعر سرعان ما يتخلص من أثـــر هـــذين الشـــعورين عنـــدما يوجـــه نظـــره إلى المستقبـــــــــل ، و ينظر إليه بمنظار التفاؤل ، فيتخيل نفسه - على حين غفوة - مقيما في مكان حالم تؤنسه الحبيبة وتمتعه بعذب صوتها ، وتسحره بحلو حديثها وتفتنه بجمالها وقوامها لكنه يكتشف بعد يقظة أن ذلك كله لم يكن إلا أضغاث أحلام و محض خيال ؛ فالزائر هـــو الطيف لا الجسد ، و المكان هو « الحلم » لا الواقع ، و الحديث هو حديث نفس تتمـــــنى و تتأمل ، لكنها لا تدرك من أمانيها غير اللمم الذي يمنع اليأس ، و يبعد الرجاء ، غـــير أن تلك النفس قنعت من دنياها بالألم و بعض الأمل ، محتسبة ذلك لزمن غير ذا الزمن ، و مكان ليس ذا المكان ، زمان و مكان مطلقان ميتافيزيقيان مبدؤهما القبر .

هكذا دنا العذريون – مثلما استخلص الفصل الثالث – إلى حالة كالتصـــوف وليست تصـــوفا و بلغوا درجة من المثالية ، و ليست صرفة ، تستهويهم أحيانا قليلة شهوة الجسد حـــد الشبقية ، فلا يفهمون من المرأة سوى أنها عشيقة تعاملهم بجفاء غالبا ، و تبادلهم الحب ناذرا. ويزهدون فيها أحيانا أخرى ، فيبلغون الذروة في الروحانية و المثالية ، فلا يجـــد الباحث ما يصف به هذه الحالة غير كلمة «العذرية» التي لا يوجد لها مرادف أو معـــادل ، لأنها ظاهرة منفردة في الزمان و في المكان .

- وأكثر ما يصنع خصوصية هذه الظاهرة هو نظرة العذري إلى المرأة ، فهي لم تكـــن مجـــرد طرف ثان في علاقة عشق يتوخى أن تكتسب مشروعيتها عن طريق الزواج . إنهـــا -كمـــا يظهر في كثير من النماذج - رمز للأمومة في آصل معانيها و أسماها على الإطلاق ، أمومـــة الأرض ، و أمومة الوطن ، و أمومة المكان لذلك فليس من المستغرب أن نلي النص العذري طافحا بصور الأمومة الحيوانية . وحينما ترتبط الأمومة بالحيوان في نص كهذا ، تكون أبعد ما

تكون عن المعنى المباشر ، و الحقيقة المعلنة ، و أدعى إلـــى التأويل ؛ التأويل الذي تستدعيه أيضا ظاهرة « الكنى » التي عج بها النص العذري عجيجا .

- و تكنية الحبيبة ، رآها البحث وجها من وجوه البحث عن الحماية ، و عن الأمان الذي يجده الولد عند أمه ، و تزداد حاجته إليه عندما تتجهم الدنيا في وجـــهه ويعـــبس لـــــــــــه الزمن ، و تفتك به صروفه و نوائبه .

- وقد ترتقي صورة المرأة درجة أخرى في فكر الشاعر العذري و ذهنه لتصل مرتبة « المثال» . و المثال من كل شيء هو الصورة الكاملة و التامة التي لا تزري بها منقصة ، و لا يعتورهـــا خطأ . و المرأة حقيقة بهذه الرتبة ، كيف لا؟ وهي التي " تزري بالغزالة في الضحى " ، فعيونها عيون مها ، و ريقها شهد وشعرها ليـــل ، و أســـنانها درر، ووجههـــا بـــدر ، الشـــمس شبههـــــا ، والسماء مسكنها ، و الشاعر عبدها و خادمها ، يقـــف أمامهـــا مســـلوب الإرادة مذعنا يتضرع إليها ويتوسل ناشدا رضاها ، متمنيا وصالها و لو في المنام .

- و نستطيع - اختصارا - القول أن الشاعر العذري انحرف بصورة المرأة الحبيبة إلى صورتين أخريين أملتهما عليه شخصيته المتفردة ، و نظرته الخاصة إلى المرأة هما المرأة « الأم » والمرأة « المثال ».

- و إذا كانت صورة المرأة قد خضعت للمعالجة الرمزية ، و الاستعمال الانحرافي فقد عوملت – كما خلص إليه <u>الـفـصل الـرابـع</u> – عناصر أخرى من عناصـــر الـفـضـاء الـرعوي المعاملة نفسها لكنها أدخِلَت في سياق تصويري وُفِّر له جانـــب مقبـــول مـــن الدينامية والفعالية ، ضمنت للنص العذري درجة من الإبهار الفني . و تتمثل تلك العناصر في «الحـــــيوان »، و «الليـــل» و«الطير» و«المطر» .

- و تعد « الناقة» النموذج الممتاز للحيوانية ، و كيف لا تحظى بالامتياز ؟ و هي ترمز للحياة في فترات نشاطها و حركتها و تطلعها إلى المستقبل المشرق الوضاء.
- و قد يكون ذلك الحيوان ذئبا يناصب الشاعر العداء ، فيناجزه الشاعر و يغالبه فيهـــزم إذ يهزمه قوى الزمن الظالم الغشوم ، و يفتكّ بذلك - عن جدارة -حقه في أن يحيا حياة العزة و الإباء ، و الزهو ، و الافتخار ، لأن هذه الحياة لم تستقم له من ذات نفسها ، بل الشاعر هو من قوّمها .
- ومن « الطير» صنع العذري صورة للأمومة ، و أخرى للضعف الإنساني الذي كـــثيرا مـــا يتسبب في صياغة مآسي الإنسان و أحزانه .
- وإذا انضم « الليل» إلى هذه الشبكة الرمزية اجتمعت الهموم و الهواجس وتداعت معـــاني الضعف و الأسر ؛ فالليل لا يعني شيئا سوى الخوف و الظلام ، وتوقع الشر في كـــــــل حين ، وهو عند العشاق أشد وطأة و أبطأ مضيا ، إنه دموع حرى تنهمر ، و أشـــــــواق تلتهب ، و شكوك تصطرع ، و أفئدة تتلظى ولا يطفىء ضرامها إلا سيل متـــدفق يتخـــذه الشاعر العذري وسيلة لتطهير النفس من آلامها وأشجانها ، و تلك هي رمزية الصورة النوئية في بعض النصوص .
- أما الفصل الخامس الذي عكف على البنية الموسيقية للنص العذري ، فقد أتاحت له الإمكانات الصرفية ، و العروضية ، و اللغوية ، و النحوية ، و الأسلوبية للغة الموظفة ، من مثـــل «التدوير» ، و « التفريع »، فرصة الالتصاق أكثر بمتن النص ، و دلت على العديد من القيم الجمالية التي أسهمت في صناعة خصوصية التشكيل الجمالي للنص العذري.

و الحق أن النص العذري ما كان ليفهم حق الفهم ، و تنال معانيه ذاك الحد من الكشـــف والتعرية ، لو لم ينطو في ذاته على أسباب نجاحه ، و عوامل خلوده ، تلك التي عملنا علـــى إبرازها على آماد البحث .ونعيد صياغتها على هذا النحو لتكون بمثابة نتائج عامة و نهائيـــة لمجمل ما تقدم ذكره :

- لقد استطاع الـفـضـاء بمؤثثاته التي هي من صلب الطبيعة البدوية العصية أن يكـــون سبيلا موصلة إلى المستويات العميقة للنص ؛ لأنه لم يرض أن يكون فضلة أو حلية خارجيـــة مؤطرة للفعل الإبداعي ، و إنما كان ركنا ركينا فيه ، وعنصرا أصيلا فاعلا ، و متفاعلا ، و منفعلا لو انتفى في النص ، لتضاءلت فاعـــــــليته التأثيرية ، و تميعت أصالته و خصوصيته . وذلك هو نتيجة الحقائق التالية :
- أن الفضاء الرعوي الذي تعاطى معه الـــنص العـــذري لـــيس مكانـــا و حســـب ، ولا ظواهـــــــر ومظاهر ، و موجودات حية و ميتة فقط ، و إنما هو إطار كبير ضـــم هـــذه العناصر جميعها، في إطار علاقات تفاعل سلبيـــــة و إيجابية ؛ أي اتفـــــــاق واتســـاق ، وتنافر و تناشز .
- أن التعبير عن تلك العلاقات من طرف الشاعر العذري ، هو في حقيقته تعبير عـــن رؤيـــة الشاعر للوجود ، و فلسفته في الحياة ، و موقفه من قضاياها المختلفة.
- أن هذه الحقيقة تفضي إلى حقيقة أخرى مفادها: أن قضية الحب التي ناقشها الشعر العذري وحاول أن يوهم متلقيه بأنها القضية الوحيدة التي همه ، و تقض مضجعـــه ، و تنغص حياته لم تكن إلا قناعا تمويهيا لعديد الهواجس و الأفكار التي تساور كل إنسان مشغول بمشكلات : الوجود ، و الهوية ، و المصير وغيرها من القضايا الإنسانية الكبرى .

- إن هذا النص استطاع أن ينقل تجربة الحب من صيغتها الفردية المنعزلة ، إلى صـــيغة إنســـانية خالدة تلتئم عندها كل التجارب الإنسانية ، و قد تتسع لتحتوي تجربة الحياة نفسها، بكل مـــا يتعاورها من صراعات ، و ما يضطرم في خضمها من متناقضات .

- أن المرأة المعشوقة المفتقدة التي تبدو مركز إشعاع النص العذري ، ليست سوى علامـــــــــة دالة ، تحيل على جملة من الإيحـــاءات و الرمـــوز ، حـــاول هـــذا البحـــث الكشـــف عنـــها من خلال الانسراح في الـفـضـاء الـرعـوي .

- أن ذلك الـفـضـاء انقاد للعذريين حتى امتلكوه، فكأنه لم يخلق إلا لهـــم، و لم يوجـــد إلا ليؤثث قصائدهم، جاعلين من جدلية (المرأة / المكان) واجهة، و صانعين من العناصر الأخـــرى حيوانا ، و نباتا ، و أرضا ، و سماء، خلفية متعددة الألوان والأصباغ، لكل جزئية فيها – دقـــت أو عظمت – رسالة هي مؤديتها، و معنى أو معاني هي حاملتها، فكل ما انبت في لوحات القصائد العذرية ناطق محتمل إذا أخرسه الشاعر مجاراة لطبيعة الأشياء، أنطقه القارئ اســـتجابة لطبيعـــة الشعر

- أن الـفـضـاء الـرعـوي وكما كان مؤطرا للحياة العربية المرجعية ، فإنه كان - تبعا لذلك - مؤطرا للقصيدة العذرية بكل ما تعنيه القصيدة من انحراف و انزياح ، أبانت عن رؤيـــة الشعراء للـــــكون ، وكشفت عن فلسفتهم في الحياة ، فقالت ما أرادوا قوله ، و ربمـــا زادت عليه .

قائمة المصادر و المراجع :

أولا : القرآن الكريم .

ثانيا: الدواوين الشعرية :

1- جميل بثينة : الديوان ، جمع و تحقيق : د/ محمد إميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي ، ط 3 ،1999.

2- قيس لبنى:(قيس بن ذريح) : الديوان ، تحقيق د/ : نايف حاطوم ، دار صادر بيروت ، ط1 ، 1988 .

3- مجنون ليلى (قيس بن الملوح) : الديوان ، شرح : د/ يوسف فرحات ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 2003

4- كثير عزة : الديوان ، شرح : قدري مايو ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1995 .

نفسه : تحقيق : مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط3 ، 1999 .

5- هدبة بن خشرم العذري : الديوان ، تحقيق : د/ يحيى الجبوري ، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي دمشق ، 1976

ثالثا : المجموعات الشعرية :

1- المفضل الضبي : " المفضليات " ، تحقيق : أحمد.محمد شاكر ، و عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف ، مصر ، ط4 ، د . ت .

2- القرشي (أبو زيد) : " جمهرة أشعار العرب " ، تحقيق : علي محمد البجاوي دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة ، د- ت.

رابعا : مراجع باللغة العربية :

1- إبراهيم (صاحب خليل) :" الصورة السمعية في الشعر العربي الجاهلي" مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، 2000 .

2- إبراهيم (نبيلة) : " فن القص في النظرية و التطبيق" ، مكتبة غريب مصر ، د- ت

4- ابن جعفر (قدامة) : " نقد الشعر " ، تحقيق: د/ محمد عبد المنعم خفاجي دار الكتب العلمية ، بيروت ، د – ت.

5 - ابن حزم الأندلسي :" طوق الحمامة في الألفة و الألاف" ، تحقيق : د / طه أحمد مكي ، دار المعارف ، مصر ، ط2 ، 1977 .

6 - ابن خلدون (عبد الرحمن) : " المقدمة " ، تحقيق : درويش الجويدي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط 2002.

7- ابن رشيق القيرواني : " العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده " ،الجزء 1، تحقيق: محي الدين عبد الحميد ، مكتبة السعادة ، مصر ط3 .

8- ابن سيده : " المخصص / كتاب الأنواء" ، المجلد الثاني ، المكتب التجاري للطباعة و التوزيع و النشر : بيروت ، د- ت

9 - ابن طباطبا العلوي :" عيار الشعر " ، تحقيق : طه الحاجري ، و د / محمد زغلول المكتبة التجارية ، القاهرة ، 1956.

10- ابن قتيبة: " الشعر و الشعراء " ، تحقيق : الشيخ حسن تميم ، و الشيخ محمد عبد المنعم العريان ، دار إحياء العلوم ، بيروت، ط3 ، 1987.

11- د / أبو ديب (كمال) :" جدلية الخفاء و التجلي " ، دار العلم للملايين ، بيروت ط3 ، 1984.

12 - أبو سويلم (أنور) : " المطر في الشعر الجاهلي " ، دار الجيل ، بيروت ط$_1$ ، 1987 .

13 - أبو العدوس (يوسف) : " الاستعارة في النقد الأدبي الحديث " ، الأهلية للنشر و التوزيع ، عمان ، ط 1 ، 1998 .

14 - إخوان الصفا : " رسائل إخوان الصفا، و خلان الوفاء " ، المجلد 2 ، دار بيروت للطباعة و النشر ،1983 .

15 - إسماعيل (عز الدين) : " التفسير النفسي للأدب " ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط 4 ، د - ت .

16 - أنس الوجود(ثناء) " تجليات الطبيعة و الحيوان في الشعر الأمـــــوي " الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ، القاهرة ، ط1، 1998 .

ب

17 - د / بلقاسم (خالد) :" أدونيس و الخطاب الصوفي " ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ، ط1 ، 2000 .

18 - د / بلوحي (محمد) : " الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث " ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2000، (الموقع على شبكة الإنترنت : -www awu – dam . org .)

19 - د / (بنيس) محمد :" الشعر العربي الحديث / بنياته و إبدالاتها "، الجزء الثالث ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط3، 2001 .

20 - بوبعيو (بوجمعة) :" جدلية القيم في الشعر الجاهلي " ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001.

ت

21- التبريزي(الخطيب) : " الوافي في العروض و القوافي " ، تحقيق فخر الدين قباوة ، دار الفكر ، دمشق ، ط 4 ، 1986 .

22- د / التطاوي (عبد الله) : " الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد " ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهـــــرة ، 2002

ج

23 - الجاحظ (أبو بحر بن عثمان) :" رسائل الجاحظ " ، المجلد 2 ، تحقيق : د/ عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1991 .

24 - د / جحفة (عبد المجيد) : " مدخل إلى الدلالة الحديثة " ، دار توبقال للنشر المغرب ط 1 ، 2000.

25 - الجرجاني (علي بن محمد الشريف) :" كتاب التعريفات"، مكتبة لبنان ناشرون بيروت ، 2000 .

26 - د الجعافرة (ماجد) :" الشعر الجاهلي / دراسة نصية تحليلية " ، دار الكندي الأردن ، ط1 ، 2003 .

27 - الجوزية (بن القيم) : " روضة المحبين و نزهة المشتاقين " ، تحقيق : عصام فارس الخرستاني ، وحمد يونس شعيب ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1993 .

28 - د / جيدة (عبد الحميد) : "مقدمة لقصيدة الغزل العربية "، دار العلوم العربية ، بيروت ، ط$_1$ ، 1992 .

ح

29 - د / حجازي (محمود فهمي) : " الأسس اللغوية لعلم المصلح " ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، د – ت .

30- حركات (مصطفى) : " الصوتيات و الفونولوجيا " ، المكتبة العصرية بيروت ، ط 1 ، 1998 .

31 - حسين (طه) :" حديث الأربعاء " ، دار المعـــارف ، القاهرة ، ط 14 د - ت

32 - د / حمزة (حسين) : " مراوغة النص ، دراسات في شعر محمود درويش " مكتبة كل شيء ، حيفا ، 2001 .

خ

33 - د / خليف (يوسف) :" الشعراء الصعاليك " ، دار المعارف ، مصـــر ، ط$_4$ د. ت

34 - الخوارزمي (محمد بن أحمد بن يوسف) : " مفاتيح العلوم " ، تحقيق : إبراهيم الأبياري ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1984 .

35 - خورشيد(فاروق) :" أديب الأسطورة عند العرب " ، مكتبة الثقافة الدينـــية القاهرة ، ط 1 ، 2004 .

د

36 - د / درويش (أحمد) : " متعة تذوق الشعر" ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، 1997 .

ر

37 - د / ربابعة (موسى) : " قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي " ، دار الكندي للنشر و التوزيع ، الأردن ، 2001 .

38 - د / الرباعي(عبد القادر) : " في تشكيل الخطاب النقدي / مقاربات منهجية معاصرة" ، الأهلية للنشر و التوزيع ، عمان ، ط 1 ، 1998 .

39 - د / الرواشدة (سامح): " فضاءات الشعرية / دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل " ، المركز القومي للنشر ، الأردن، د – ت .

40 - د/ رومية (أحمد وهب) :" شعرنا القديم و النقد الجديد " ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت 1996 .

س

41 - سليم (عبد الإله):" بنيات المشابهة في اللغة العربية / مقاربة معرفية" ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 2001 .

42 - السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد ابن علي) :" مفتاح العلوم"، تحقيق : نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 1983.

43 - د/ السويدي (فاطمة حميد): "الاغتراب في الشعر الأموي" ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط 1 ، 1997 .

44 - د / السيد (لطفي عبد البديع) : " عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان و السماء و النجوم " ، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان القاهرة ، ط 1 ، 1997 .

45 - نفسه : " الشعر و اللغة " ، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان القاهرة ، 1997 .

ش

46 - د/ الشورى (مصطفى عبد الشافي) :" الشعر الجاهلي ، تفسير أسطوري" الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ، القاهرة ، ط1 ، 1996.

ص

47 - د / الصائغ (عبد الإله) : " الخطاب الإبداعي الجاهلي و الصورة الفنـــية " المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، 1997 .

ض

48 - الضالع (محمد صالح) :" الأسلوبية الصوتية " ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة 2002 .

ع

49 - د/ عبد الجليل (عبد القادر) : " هندسة المقاطع الصوتية ، وموسيقى الشعر العربي" ، دار الصفاء للنشر و التوزيع ، عمان ، ط1 ، 1998 .

50 - د/ عبد اللطيف(محمد حماسة) :" الإبداع الموازي ، التحليل النصي للشعر" دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، 2001 .

51 - نفسه : " اللغة و بناء الشعر " ، دار غريب ، القاهرة ، 2001 .

52 - د/ عبد المطلب (محمد) :" قراءة ثانية في شعر امرئ القيس " ، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ، ط 1 ، القاهرة ، 1996.

53 - عثمان (اعتدال) :" إضاءة النص " ، دار الحداثة للطباعة و النـــشر والتوزيع بيروت ، ط 1، 1988.

54 - د / عرفة (عبد العزيز) : " الدال و الاستبدال" ، المركز الثقافـــي العربي بيروت / الدار البيضاء ، ط 1 ، 1993.

55- د/ عز الدين (حسن البنا) :" التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي" ، دار المناهل للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت ، ط 1 ، 1989 .

56 - د / العشيري (محمود) : " الاتجاهات الأدبية و النقدية الحديثة" ، ميريث للنشر و المعلومات ، القاهرة ، 2003 .

57 - د/ عطوان (حسين) :" مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي" ، دار الجيل ، د- ت .

58 - د / عمارة (إخلاص فخري) :" قضايا شعرية " ، مكتبة الآداب ، القاهـــرة 2001 .

59 - د / عيد (رجاء) : " المصطلح في التراث النقدي " ، منشأة المعـــــــارف الإسكندرية ، د – ت .

60 - د/ عيسى (فوزي) : "النص الشعري و آليات القراءة "، منشأة المعـــارف الإسكندرية ، د . ت .

غ

61 - د / الغدامي (عبد الله محمد) :" تأنيث القصيدة و القارئ المختلف" ، الدار البيضاء / بيروت ، ط 1 ، 1999 .

62 – نفسه : " المرأة و اللغة" ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بـــيروت ط 1 ، 1996 .

ف

63 - د / فضل (صلاح) :" نظرية البنائية في النقد الأدبي " ، مؤسسة مختار للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 1992 .

64 - د / فيصل(شكري): " تطور الغزل بين الجاهلية و الإسلام" ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 6 ، 1962.

65 - د / الفيفي (عبد الله) : " مفاتيح القصيدة الجاهلية" (نحو رؤية نقدية جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الآثار و الميثولوجية) ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة السعودية ، ط1 ، 2001 .

ق

66 - القالي (أبو علي إسماعيل القاسم) :" الأمالي " ، الجزء الثـــــاني ، تحقيق و مراجعة : لجنة إحياء التراث في دار الآفاق الجديدة ، دار الجيل ، بيــروت ، ط 2 1987 .

67 - نفسه : " ذيل الأمالي و النوادر" ، تحقيق : لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة ، دار الجيل ، بيروت ، ط2 ، 1987 .

68 - القرطاجني (حازم) :" منهاج البلغاء و سراج الأدباء "، تحقيق : محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي ، ط 2 ، 1981 .

ل

68 - د/ لحميداني (حميد) : " بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي " المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط3 ، 2000.

69 - لمناصرة (عز الدين) : " شاعرية التاريخ و الأمكنة " (حوارات) المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 2000 .

م

70 - د/ الماكري (محمد) : " الشكل و الخطاب / مدخل لتحليل ظاهراتي " المركز الثقافي العربي ، بيروت ط 1 ، 1991 .

71 - د / مبروك (مراد عبد الرحمن) : " جيبولوتيكا النص الأدبي " دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية ، ط 1 ، 2000 .

72 - نفسه : " من الصوت إلى النص / نحو نسق منهجي لدراسات النص الشعري " ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1 ، 2004 .

73 - د / محمد (إبراهيم عبد الرحمن) : " الشعر الجاهلي / قضاياه الفنية والموضوعية" ، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان ، ط1 ، 2000 .

74 – د / مرتاض (عبد المالك) " : " الألغاز الشعبية الجزائرية / دراسات في ألغاز الغرب الجزائري" ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1982.

75 – نفسه " بنية الخطاب الشعري / دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية" ، دار الحداثة ، بيروت ، ط1 ،1985 .

76 – نفسه : " السبع معلقات [مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها] ، من منشورات اتحاد كتاب العرب ،1998 .(الموقع على شبكة الإنترنت : www-awu-dam-org)

77 – نفسه : " في نظرية الرواية " سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ديسمبر 1998
78 - نفسه : " الميثولوجيا عند العرب " ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1989 .
79 - المرزوقي :" شرح ديوان الحماسة " القسم الأول ، تحقيق : أحمد أمين وعبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ط 1 ، 1991 .
80 - د / مفتاح (محمد) : " التلقي و التأويل " ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت ، ط 2 ، 2001 .
81 - د/ مونسي (حبيب) : " فلسفة المكان في الشعر العربي / قراءة موضوعاتية جمالية " منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ،(الموقع على شبكة الإنترنت : **www.awu-dam.org**)

ن

82 - د/ ناصف (مصطفى) : " قراءة ثانية لشعرنا القديم " ، دار الأندلس بيروت ، د- ت .
83 - د/ نجمي (حسين) : " شعرية الفضاء/ المتخيل و الهوية في الرواية العربية" المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت ، ط1 ، 2000 .
84 - النصر (عاطف جودة) : الرمز الشعري عند الصوفية ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات ، القاهرة ، 1998 .
85 - نوفل (يوسف حسن) : " استشفاف النص " ، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان ، ط1 ، 2000 .

ي

86 - د/ يقطين (سعيد) : " انفتاح النص الروائي ، النص و السياق " المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط2، 2001 .
87 - د / يوسف (حسن عبد الجليل) : " الإنسان و الزمان في الشعر الجاهلي " مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، د- ت.

88 - نفسه ، " التمثيل الصوتي للمعاني " ، الدار الثقافية للنشر ، القاهـــرة ، ط 1 . 1998

89 – نفسه ، " عالم المرأة في الشعر الجاهلي ، الدار الثقافية للنشر " ، القاهـــرة ط 1 1998 .

90 – اليوسف (يوسف) :" الغزل العذري / دراسة في الحب المقموع " ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1981 .

خامسا : المراجع المترجمة إلى العربية :

1- امبرتو(إيكو) :" التأويل بين السيميائيات و التفكيكية" ، ترجمة و تقديم : سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، 2000 .

2- باشلار (غاستون) : " جماليات المكان " ، ترجمة : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط5 ، 2000.

3 - كوين (جون) : " النظرية الشعرية ، بناء لغة الشعر العليا " ، ترجمـــــــة : د/ أحمد درويش ، دار غريب للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 2000 .

4 - لالاند (أندريه) :" موسوعة لالاند الفلسفية "، المجلد :1 ، تعريب : خليل أحمد خليل ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط2 ،2001 .

سادسا : المعاجم العربية :

1- إبراهيم (محمد إسماعيل) :" معجم الألفاظ و الأعلام القرآنية " ، دار الفكر العربي القاهرة ،1998.

2- ابن فارس :" معجم مقاييس اللغة "، المجلد الرابع ، تحقيق : د/ عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1991 .

3- ابن منظور : " لسان العرب" ، ، دار صادر، بيروت ، ط3 ، 1994 .

4- د/ صليبا (جميل) :" المعجم الفلسفي" ، الشركة العالمية للكتاب ، بيـــروت 1994

5- الفيروزابادي : " القاموس المحيط " ، تحقيق: محمد عبد الرحمن المرعشلي دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط1 ، 1997 .

سابعا : المعاجم الأجنبية :

1--THAN CROTHER : OXFORD , OXFORD UNIVERSITY PRESS , FIFTH EDITION

2-LAROUSSE / VUEF, FRANCE, 2001

ثامنا : المجلات و الدوريات :

1- مجلة " الآداب و العلوم الإنسانية " ، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة ، العدد 1 ، أفريل 2002 .

2- مجلة " اللغة و الأدب " ، معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر ، العدد 13 شعبان ، 1419 هـ / ديسمبر 1998 (عدد خاص بعبد الحميد بن هدوقة) .

3 - مجلة " الآداب " ، العدد 34 ، 1986 .

4- مجلة " الموقف الأدبي " ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد 351 تموز 2000 ، (الموقع على الإنترنت : **www.awu-dam-org**)

مـلـخص :

يتكون هذا البحث الذي تناول " **بنية الفضاء الرعوي في الشعر العذري** " من مقدمة ومدخل ، و خمسة فصول، و خاتمة . حاولت الباحثة من خلالها الإجابة عن السؤال الإشكالي الآتي : " **كيف أسهم الفضاء الرعوي في تشكيل " جمالية " النص العذري و تكوين عالم إبداعي خاص به ؟** ، أو" **كيف استغل ذلك الفضاء في شحن العلامات اللغوية بذلك الكم الهائل من الرموز ؟** " .

و الفضاء الذي نتحدث عنه ليس مكانا و حسب ، و لا هو مظاهر و موجودات حية و ميتة فقط ، و إنما هو إطار كبير ضم هذه العناصر جميعا في إطار علاقات تفاعل سلبية وإيجابية ؛ أي علاقات تنافر و تناشز ، أو اتفاق و اتساق .

و التعبير عن هذه العلاقات من طرف الشاعر العذري ، هو في حقيقته تعبير عن رؤية الشاعر للوجود ، و فلسفته في الحياة ، و موقفه من قضاياها المختلفة .

ومن هنا يمكن القول أن قضية " الحب " التي ناقشها الحب العذري ، و حاول أن يوهم متلقيه بأنها القضية الوحيدة التي تهمه و تشغل فكره ، و تسبب له كل ذلك الهم و الشجن ، لم تكن إلا قناعا لعديد الهواجس و الأفكار التي تساور كل إنسان مشغول بمشكلات : الوجود ، و الهوية و المصير ، وغير ذلك من القضايا الإنسانية الكبرى .

ومن جملة المشكلات التي عالجها الشاعر العذري ، مشكلة " الماء " ، أو المطر ، التي شكلت في وقت من الأوقات محور حياة الإنسان العربي عموما ، والشاعر العذري على وجه الخصوص ، لأن آثارها انعكست على حياته كلها ، طالما أن تلك الحياة كانت قائمة على "الرعي " كمورد للعيش ، و هذا المورد فرض عليه نمطا معينا للحياة لم يرضه ، ورسم له دورة حياتية جعلت أماكن إقامته مفروضة عليه فرضا ؛ إذ تقوم الطبيعة باختيارها له ؛ فحيث ينزل المطر و يوجد الماء ، يقيم الشاعر و قبيلته . لكن إقامته في غالب الأحيان لا تستمر زمنا طويلا ، إذ سرعان ما تجف منابع الماء ، فيضطر مرة أخرى للرحيل ، مما جعله في حالة شوق دائم إلى مكان يستقر فيه ، و يؤصل فيه هويته ، و يثبت فيه كينونته ، فالمكان هو الذي يحدد هوية الإنسان ، و يمنحه الشعور بالانتماء ، و بالاحتماء ، و بالسيادة ؛ الانتماء إليه ، و الاحتماء به ، و السيادة عليه .

و الذي زاد من أهمية " المكان " بالنسبة للشاعر العذري هو وجود المرأة التي أحبها فيه ، أو رحيلها عنه ، ذلك أن الشاعر قبل الرحيل يجتمع بالحبيبة ، و يقضي معها أوقاتا سعيدة ، وعندما تقوى مشاعر حبه لها ، تفاجئه بقرار الهجرة الذي أصدره وجهاء قبيلتها ولا تستطيع الخروج عنه ، فتتنامى إثر ذلك مشاعر الحزن و الألم عنده ، ويزداد رفضه لواقعه الذي يعيش فيه .

ويعبر عن ذلك من خلال قصائده التي تكشف عن روح مأزومة تغلفها أحاسيس الخيبة والفشل، و افتقاد كل ما من شأنه أن يهيئ له الحياة السعيدة المستقرة . غير أن ذلك كله لم يمنع الشاعر العذري من أن يكون إيجابيا في مواقفه من الحياة و الكون ، فكثيرا ما بدا لنا إنسانا مكافحا قوي الإرادة يغالب الطبيعة و الزمن و يحاول أن يقهرهما ، و مثل هذه المعاني لا يكشفها القارئ إلا بعد أن يقف على دلالة بعض الرموز كالأطلال و الظعائن .

فالطلل يعبر عن إمكانية عودة الحياة إلى الأماكن المهجورة ، و ذلك من خلال الدموع التي يذرفها الشاعر عليها ، وكأنه يسقيها بدموعه تعويضا عن المطر المفقود ، و رحلة الظعائن تعبر عن رغبة الشاعر في الانتقال من واقعه ، إلى واقع آخر أفضل ، وأحسن ، يصنعه بالعمل و بالاجتهاد .

ومن هنا يمكننا القول أن الفضاء الرعوي ، و كما كان مؤطرا خارجيا للحياة العربية ، فقد كان إطارا أيضا للقصيدة العذرية بكل ما تعنيه القصيدة من انحراف عن الواقع و انزياح .

هذه القصيدة التي أبانت عن رؤية الشعراء العذريين للحياة ، كما كشفت عن أرواح مأزومة قلقة تحاول الإجابة عن أسئلة الوجود بدلالة المرأة التي مثلت نقطة بدء انطلق منها الشعراء العذريون في مسيرة البناء و التغيير .

وهكذا استطاعوا أن ينقلوا تجربة الحب من طبيعتها الفردية المنعزلة ، إلى صيغة إنسانية خالدة تضم كل التجارب الإنسانية ، و قد تتسع لتشمل تجربة الحياة نفسها بكل ما تشتمل عليه من متناقضات .

R é s u m é :

Ce travail de recherche qui trait de la, composition de l'espace pastoral dans la «**poésie ɜoudry**» **(الشعرالعذري)** *est décliné selon trois parties essentielles :*

Un préambule, cinq chapitres et une, conclusion. Le chercheur a essayé à travers lequel répondre à la problématique suivante :

Comment le monde pastorale a-t-il contribué dans la constitution de, la beauté de la poésie et former par conséquent un monde de créativité propre à lui ? Autrement dit comment a-t-il pu exploité, cet univers dans l'introduction des signes linguistiques ?

L'univers dont on parle ne constitue pas uniquement un lien précis avec ce qu'il renferme de phénomènes et d'espèces vivantes et mortes mais un cadre immense où tous les éléments existants se manifestent avec ses convergences et ses divergences.

Et lorsque le poète, invoque les relations qui unissent tous ces éléments, exprime en réalité sa vision du monde qui l'entoure, tout en présentant sa propre philosophie et sa position vis-à-vis des différentes affaires.

A partir de là nous pouvons dire que la question de l'amour qui a été débattue par le poète et qui a voulu faire comprendre aux lecteurs que l'unique question qui l'intéresse, le préoccupe et lui procure le mal el le chagrin n'était en réalité qu'un masque pour cacher les soucis qu'on trouve chez toutes les personnes : qui s'occupent davantage par les problèmes de l'existence de l'identité du devenir et encore les problèmes majeurs de l'humanité toute entière.

Parmi les problèmes majeurs évoqués et traités par l'auteur celui de l'eau ou plus précisément de la pluie qui était à un certain époque le premier soucis de la vie de l'homme arabe d'une manière générale, et le poète.. en particulier, parce qu'elle se répercute sur sa vie de manière générale. Du moment que la vie était basée essentiellement sur le pastoralisme comme source de vie et qui lui a impose un mode de vie qui le déplait, il était de même obligé de vivre dans des endroits, que la nature lui impose d'y vivre mais sitôt que les sources d'eau cessent de couler, il serait obligé de parler ce qui le rends toujours anxieux de revoir l'endroit ou il était où il a enraciné son identité et son existence, car l'endroit c'est lui qui détermine l'identité de l'homme et lui offre le sentiment d'appartenance, de

protection et de souveraineté, l'attachement du poète à l'endroit s'accentue davantage par la présence de la femme qu'il aimait à son coté, avant départ, il se réunit avec elle et passe des moments agréables et quand ses sentiments d'amour envers elle deviennent grandissantes, elle surpris par décision de départ errant des chefs de tribu, une décision qui ne peut être refusée ni contestée. D'ici commencent les malheurs et grandit chez lui le refus de son existence.

A travers ces poèmes, il exprime l'esprit angoissant enveloppé par des sentiments de frustration d'échec et la perte de tout qui peut lui procure une vie meilleure et stable.

Néanmoins tout cela n'a pas empêché le poète d'être positif dans ses prises de position vis-à-vis de l'univers et de la vie en général, il fait preuve de volonté de tout en manifestant son combat acharné pour vaincre la nature et le temps. Et tout cela ne peut être identifier par le lecteur que lorsqu'il découvre certains symboles et de déterminer sa signification telles que les ruines, les caravanes, etc…

Les ruines indiquent qu'il y a possibilité de la vie dans ces endroits désertés et cela à travers les larmes qui coulent des yeux du poète, comme s'il est entrain d'irriguer cette terre par ces larmes au lieu de la pluie perdue. Son déplacement avec son troupeau représente son besoin incessant de changer son dessein pour un autre qu'il prétend le voir meilleur et ce ne réaliserait que par le travail.

A partir de tout cela, nous pouvons dire que le milieu pastoral, comme il était un cadre de vie des arabes, il était encore un univers pour la poésie avec tout ce qu'elle renferme de déviation du vécu.

Ce poème ou pu manifestement démontrer la vision des poètes vis-à-vis de la vie. En outre, elle a mis découvert les esprits chagrinés essaye de répondre aux questions de l'existence à travers la femme qui avait constitué le point de départ des poètes dans leur mission de construction et de changement.

C'est aussi qu'ils ont pu transmettre l'expérience de l'amour de sa qualité individuelle isolée à l'humanité, comme qualité perpétuelle renfermant toutes les expériences de l'humanité, elle peut se répandre pour englober la vie elle-même avec tout ce qu'elle peut contenir de convergences et divergences.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة قسنطينة

كلية الأدب و اللغات

قسم اللغة العربية

ملخص لمذكرة بعنوان:

بنية الفضاء الرعوي في الشعر العذري

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي القديم

إعداد الطالبة :

تحت إشراف الأستاذ الدكتور :

كريمة بورويس

الأخضر عيكوس

السنة الجامعية **2004 – 2005**

الملخص

- غير منصف ولا موضوعي من ينكر على الدراسات التي سبرت غور النص القديم حرصها على الاستفادة من كل مكتسبات الحداثة من آليات ومناهج وطرائق القراءة ، بعد أن أثبتت بما لا يدع مجالا للمغالطة أو الاحتجاج ،أن فعل القراءة هو فعل إيجابي مثمر بناء ؛ إذ أن جل ما ينتج عنه يخدم النص، ويعمقه ،ويفتح مغاليقه . ثم إنه عزز من مكانة القارئ؛ بحيث جعل منه مبدعا للنص ثانيا ، بوسعه أن يضيف ، و أن يكشف ، و أن يستنطق العلامات والرموز ويضفي عليها من الإيحاءات ومن المعاني ما يريد ، وبذا غدا النص القديم على يد القارئ المعاصر مكتنزا بالمعاني المباشرة و الرامزة ، مترفا بالإيحاءات القريبة والبعيدة ، وقد كان من حظ بحثنا الموسوم بـ " **بنية الفضاء الرعوي في الشعر العذري** " أن خلص إلى بعض النتائج التي تؤكد هذه الحقائق وتعززها ، بعد أن سار على نهج الدراسات التي استنارت بمعطيات المناهج القرائية الحديثة، فحاول أن يدنو من متن النص العذري خالي الذهن من أفكار، و معطيات ، و قراءات سابقة حصرت القصيدة العذرية في بوتقة الغزل ، كما صورت الشاعر العذري مثلا ممتازا للإنسان السلبي الذي انبرى إلى ركن خيمة يبكي حظه العاثر مع النساء ، و ينوح على امرأة قد صورها له خياله المريض معبودة مكتملة الخلق و الخلق ، وإذا عن له أن ينزع إلى بعض الواقعية عادت امرأته كالبشر بيد أنها ليست منهم ، وهي إذ لم تكن حورية من حوريات السماء امرأة كأجمل ، و أكمل ،و أطهر ما تكون النساء . نعم قد يقرأ الواحد منا على أديم القصيدة العذرية كل هذا ويزيد، ولكن الذي يصغي السمع لصوت هذه القصيدة محاولا أن يستنطق علاماتها و ألفاظها ، حتما

سيسمع أصواتا أخرى غير تلك الأصوات، ويتبين إيحاءات غير تلك التي قد تبدو لنا سافرة من غير حجاب ، ولتسم -لأجل ذلك- هذه القصائد العذرية تعريضا، أو كناية كبيرة ، أو تورية عريضة بما تؤديه هذه الكلمات من معان لغوية و اصطلاحية ، أو فلتعد رسائل مشفرة أراد أصحابها أن يقولوا أشياء لغاية في أنفسهم ، أو لغايات لم يودوا أن يبدوها مجاهرة لعل أهمها أن عالم الأنوثة الذي ذلفه العذري لم يكن سوى متنفس أفرغ فيه مكبوتاته ومخبوءاته . و المرأة هذا المحور اللفظي الذي كان قطب الرحى في الشعر العذري، لم تكن سوى مطية ذلول سخرها الشاعر لخدمة أغراض فنية ورمزية، ليس الحب مرجعها الوحيد ، ولا الأهم و إن كان هو فهو حب من نوع آخر إنه حب الحياة وتمسك العذري بالمرأة هو في حقيقته تمسك بالحياة إلى آخر رمق ، لقد أحب العذري الحياة فصاغ حبه كله شعرا وصنع لنفسه – وهو الشاعر الذي يرى ما لا يراه الآخرون، وقد يرونه و لكن لا يملكون أدوات التعبير عنه، رؤيا آمالها علينا قصائد تفلسف الكون وتقرأ الوجود قراءة مغايرة ، وبذلك نستطيع القول أن صوت القصيدة العذرية هو صوت الإنسان في علاقته مع البيئة ومع المجتمع بشخوصه المتصارعة الأهواء والرغبات، ومع الوجود بقضاياه المختلفة ، ومع الزمن بأحواله وظروفه المتقلبة، هو صوت النفس الإنسانية بكل ما يصطرع فيها من أهواء ورغبات ، وقيم ومثل ، ومطامح ومطامع ، وفضائل و رذائل .

وبعد هذا كله يسهل علينا القول أن طرفا مهما من الشعر العذري الذي جرى العرف بإدراجه تحت باب العزل إلا من حيث هو تشكيل لغوي استرفد معظم وحداته من معجم الشعراء الغزلين وتمثل طريقتهم في أداء

الشعري أما أبعاده الرمزية ومعانيه العميقة فهي من صنع المكر الفني الذي غالبا ما يستبعد المنطق وينطق الجوامد و يؤنس الأشياء و الحيوانات ، ثم يقيم بينها علاقات تكسب هذه الموضوعات صفة الإنسانية الحقة من خلال إسقاط العاطفية والحميمية عليها،تحضيرا لها للقيام بتبعة توصيل العواطف ،و نقل المواقف ، متوسلة في ذلك عناصر الفضاء الرعوي الذي انبجست منه، و الذي يمثل شجرة العائلة الكبرى التي تمتد جذورها إلى غيابات الصحراء ، وتناطح أغصانها أديم السماء وما دونها، وتلامس الأرض وما تحتها وتعانق الليل والنهار، وتعالج الحر والقر، وتنافح الريح والأنواء ، وتظلل أفنانها الأمكنة و ساكنيها، وتحيي نسائمها ذكريات الطفولة وتاريخ الذات في علاقاتها الإنسانية الحميمة و المتشنجة على طريقة التناقص الذي وسم حياة العربي كلها، لقد كانت حياته عبارة عن ثنائيات ضدية على أن أصل تلك الثنائيات الجزئية ثنائية الأعم و أشمل أريد لها أن تكون محور حياة العربي ، كما كانت محور الفصل الأول من البحث لما كان لها من كبير أثر على نمط الحياة العربية ، فكان كل ما يعيشه العربي أو يلقاه هو من تداعيات هذه الثنائية و ترجيعاتها .

و نظرا لسلوك الشعراء مسلك الرمز في التعبير عن حقائق الوجود، فقد شكلت مسألة الطلل واحدة من التجليات الفنية لمسألة التناقص هذه من حيث إنه يعبر عن زمنين متناقضين هما الماضي والحاضر .

الماضي بكل ما يعنيه للشاعر من ونعيم و سعادة، تصنعها المحبوبة التي ترمز هي الأخرى إلى عمارة الأرض ، و الحاضر بما حمله للشاعر من شقاء ، و ألم سببه هجر المحبوبة و إقفار الأرض .

و من هنا صار الطلل في نظر البعض مثيرا موضوعيا لشعورين مريعين هما الفقد و الضياع ، فقد الأحبة ممثلين في المرأة والأهل ، و ضياع المكان ، المكان الأول الذي يشكل جوهر الإنسان باعتباره مجدرا لهويته و سببا رئيسيا لاستقراره ، و محققا فعليا لسيادته .

لكن توغل البحث في عمق النص العذري أتاح له الوقوف على حقائق أخرى قد تسفر عنها موضوعة الطلل في بعض النصوص العذرية ، ذلك أن تلك البقايا و الأحجار التي عاد الشاعر بعد زمن طويل ليقف عليها باكيا شاجيا قد اكتسبت في نظره قيمة عالية ، لا تبعد عن القداسة إلا قليلا ، لقد تسنمت هذه البقايا التي أصبحت مصدر تجربة شعرية بعد أن كانت مصدر تجربة حياتية أو إنسانية في نظر العذريين منزلة أسمى و أجل فأكسبه العذريون من الخصوصية و من التفرد ما يكفي لأن يضعهم في مصاف شعراء الإنسانية العظام ، أولئك الشعراء الذين يزيدون برؤياهم الوجود رحابة ، و العقول اتساعا ، ويجعلون الأفئدة أكثر إقبالا على الحياة الحقة التي يجب أن تعاش ، لما يرسم لها من أهداف كبرى ترغب الناس في إدراكها ، برغم ما يقف دونها من مثبطات ، و ما يحيط بها من صعوبات .

و حسب مخيلة العذري الخلاقة فخرا أنها أخرجت - بمباركة من حس الشاعر و عبقرية الإنسان ، وإباء العربي و قوته بأسه - من صميم ذلك الفضاء اللافظ المنفتح على كل ضروب الفجائع و المآسي و اللواعج و الحرائق فضاء آخر مناقضا ، نابضا بالحياة تؤطره صور الوبل الدافق ،و مشاهد السحب السوداء الممتلئ ضرعها بأسباب الرخاء و النماء ، و لوحات الأسراب و القطعان المنسرحة في المنتجعات و الربوع ، مما يؤهل هذا الفضاء للاستقطاب كل الأحياء الراغبين في جرأة ، و الآملين في

تصـميم و الحـالمين فـي واقعيـة ، و الطـامحين ببصـيرة للخـروج مـن قبـو الانطباق و الانغلاق إلى أفق الانطلاق و الانعتاق .

و مع علمنا بأن هذا الأفق المنشود هو فـي منطـق القصيدة العذريـة ، حيث يحط الطاعنون رحالهم ، تستحيل رحلـة الظعـائن من مجـرد رحلـة للبحث عن الماء و الكلأ إلى رحلة للرفض و التحدي و الصمود ، و اختبار الذات العربية في مدى قدرتها علـى الانتشـار اتجـاه الآخـرو محاورتـه، و إقناعـه بالانضمام إلى الجماعة قصد إقامة سور منيع يصد ضربات القدر الموجعة و هكذا و بعد أن كان الطلل شاهدا على الموت و الفناء، و الهدم و الدمار نراه و قد عاد على يد الشعراء العذريين ليشيد بعبقرية الإنسان و جسارته ، و يستوقف العابرين ليعلمهم أن هاهنـا كانـت حيـاة، و مـن هنـا ستولد حيـاة أخـرى ، أجمـل، و أحسـن ، و أكمـل ، حيـاة فيهـا مـن إضـافات الإنسـان و إبداعاته ما يجعلها تليق بإنسانيته .

مع العلم انه و قبل أن تستتب له تلك الحياة و يهنأ بها ، كان قد نفخ فيهـا مـن روحه و وجدانه ،و من خياله و فكره ، من ذلك ما رآه الباحثون من شيوع ظاهرة تشبيه الطلل الدارس بالكتابة و بالوشم و بغيرهمـا من الأفعـال التـي تحيل على الحضارة و على أثر الإنسان في مقابل فعل الهدم ، المنسوب إلى الطبيعة و إلى الزمن ، و كانت النتيجـة هذه الأمـاكن و المـواطن و الربـوع التي بعثها العذر يون من خلال نبش ماضيها و إحيائه، و أنى لنا أن نسمع بعديد الأماكن عفا عنها الزمن الفعلـي ، و حفظهـا الـزمن الشـعري لـولا أن وجدت هذه الأطلال الشعرية . ومن هنا فقد كانت فلسفة الأطلال منطلق عمليـة بنـاء التـاريخ ، وبنـاء الحضـارة، وتشـكيل ضـمير الجمعـي ، وهـي أيضـا أرضـية بنـاء نفسـي مثمـر للإنسـان العربـي مـن خـلال توثيـق علاقتـه

بتاريخه وتاريخ المكان الذي ينتمي إليه ، إن بين العذري و المكان رابط مفعم بالمحبة والألفة ، وجسر من التواصل والتراسل أقيم عليه فضاء اختصر فلسفته في الحياة ، تلك الفلسفة القائمة على ناموس الهدم والبناء الذي يكافئه – شعريا- ناموس أخر تحدد معالمه بنيتا الأطلال والظعائن اللتان تهجع تحت ظلالها دورة حياتية كاملة ، فالطلل عنصر مكاني مكثف لأزمنة ثلاثة ، الماضي والحاضر والمستقل؛ الماضي الذي يرمز للحياة والحاضر الذي يشير إلى الهدم ، والمستقبل الذي يمني بميلاد جديد عن طريق فعل البناء المنبجس عن فعل الهدم وبين هذه المحطات الزمنية تتحرك رحلة الظعائن لتمد خطوط هذه الدورة . ذلك ما خلص إليه الفصل الأول.

أما الفصل الثاني فقد بدأ من حيث انتهى الفصل الأول ، بدأ عندما توثقت الصلة بالمكان ، وغدا رمزا للانتماء ومجدرا للهوية ومعادلا للإنسان وتاريخه ومستقبله ، وفضاء استوعب كل مواقف العذري المنشطرة نفسه بين ثلاثة فضاءات، فضاء للذاكرة ، و آخر للحلم ،وثالث تجاوز الفضاءين جميعا وحلق في عالم ميتافيزيقي لا يلجأ إليه إلا عندما يبلغ به اليأس مبلغه ، وتصبح كل أفكاره مجرد تهويمات نفس ضاقت بها الأرض على شساعتها فاشرأبت إلى السماء مع ما تعنيه من غموض ، وما تحتويه من مجاهيل علها تجد ثمة ما تبحث عنه من قيم ومثل احتجبت عن العالم الأرضي الذي ينتسب إليه الجسد بشهواته ونوازعه المادية ، أما الروح التي ترسخ إيمان العذري بتخليدها في محاولة منه للهروب من المصير المحتوم لكل ما يدب على أديم الأرض ، وما ينبت على ظهر هذه البسيطة فموطنها السماء عنوان كل ما هو خالد و أبدي في الكون .

ولا ينـزل العـذري برمزيـة المكـان مـن عـل إلا بعـد أن تعـود إليـه نوازعـه الآدمية فتفتك بمثالية وروحانيته ليعود كما كان كائنا من بني البشر، يكره ما يكرهون ويرغب فيما يرغبون ، ويرهب مما يرهبون ، ويطرب لما يطربون. غير أنه إذا ما استبد به شعور من هذه المشاعر جلها ، وغيرها تـذكر؛ تـذكر المكـان الـذي اكتنفـه فـي أيامـه الخـوالي، وذكـره شـعرا إن مشتاقا مثلهفا، أو ملتاعا مبتئسا . وسيردد في الحالة الأولى الحمام أنشودة حنينـه إلـى مكـان الصـبا وسيصـغي مواسيا إلـى شكواه مـن فـراق الحبيبـة وسيهيج مشاعر الفقد والحرمان، وسيبارك تعلقه بمكانها وتمسحه بديارها التي غدت الأطلال دارسة، وسيسهم بذلك في تفجير ذاكرة المكان ، وخلق جماليتـه وشـعريته وسيوجه رمزيتـه وجهـة إيجابيـة ، فشـعر الحنـين الـذي يعني الرجوع إلى الماضي هو بمثابة آلية نفسية دفاعية يشهرها العذري في وجـه قـوى الاسـتلاب القدريـة ، ليبـث فـي الـنفس الأمـل ، ويخلصـها مـن أحزانها و أشجانها وأسقامها ويمنحها قابلية الاستمرار .

أما في الحالة الثانية حالة الابتئاس والالتياع فسيضفي الغراب ذو الصوت الفجائعي الحزين على المكان ضبابية ووحشة ، وسيرسم ملامح مستقبل مفجع ، الأمر الذي يفسر حساسية العذري المفرطة اتجاه الغراب ويجيز حرصه على إبعاده عن حقل مدركاته في محاولة منه للتحرر من أثره وقد يطمح أحيانا للتحرر من ماضيه كله يعبر عن ذلك من خلال تنكره للمكان الماضـي ، وتطلعـه لمكـان لـم يـزره إلا حالمـا ، ولـم يـدرك تفاصـيله ولا معطياته إلا مستشرفا ، فالشـاعر العـذري لـيس شـاعرا نوسـتالجيا فحسـب ، ولكنه أيضـا شـاعر استشـرافي يعكس تمسكه بالمكـان المحلـوم بـه - وهـو مكـان تواجـد الحبيبـة - تمسكه بالحيـاة فـي فتـرات بهجتهـا وتجـددها ، وينم

استئناسه بهذا المكان واطمئنانه إليه عن قابليته للمصالحة مع المستقبل من خلال الحلم ، كما كان قد تصالح مع ماضيه من خلال الذكرى .

وهكذا استطاعت القصيدة العذرية أن تحول المكان من طبيعته المادية الجامدة إلى طبيعة حية متجددة مفعمة بالإيحاءات والعواطف ، ملخصة للتجارب والخبرات . ونظرا إلى ذلك الحضور الطاغي للمرأة من خلال حضور فكرة العشق هنا منذ غمة غالبا بعنصر المكان الذي هي منصرفة عنه ،أو إليه، أو كانت منتسبة له في وقت مضى ، اختار الفصل الثالث أن يرصد مجمل الأدوار التي تقمصتها المرأة في القصيدة العذرية ، وقد انتهى به تتبعه لمحور المرأة إلى استخلاص ثلاثة أدوار أو لها دور الأم، والملفت هنا أن المرأة حين يلبسها العذري هذه الصفة لا تقدم إلا معنى مرموزا له أو مشارا إليه .

وتعد ظاهرة التكنية المستشرية في جنبات النص العذري واحدة من الأساليب غير مباشرة التي اتخذها العذري وسيلة للتعبير عن فكرة الأمومة وقد لاحظ البحث أن لجوء الشاعر إلى اعتماد الكنية في مناجاته لمن بوهمنا أنها حبيبته إنما هي مناجاة لروح المرأة الأولى ، المرأة الأم ، والمرأة الأصل ، والمرأة الانتماء ، والمرأة الهوية ، والمرأة الحياة ،فهو قبل أن يعرف المرأة قرينة و رفيقة تشاركه الحياة عرفها أما قدمته للحياة و أعدته لها على النحو الذي تراه يليق به .

وسيرا في سبيل الترميز والتنويه والتمويه الذي سلكه العذري في التعبير عن رؤاه وأفكاره فقد اتخذ الصورة الحيوانية للأمومة وسيلة أخرى لتجلية فكرة الأمومة ونمطا من الأنماط الرامزة في الحديث عن المرأة الأم

والذي يمكن أن نفهمه من اعتداد الشاعر بفكرة الأمومة كل هذا الاعتداد وحرصه على تنويع طرائق التعبير عنها ، هو حرصه على ديمومة الحياة وإستمراريتها لما يحيل عليه لفظ الأم من معاني التجدد والتواصل و التناسل ولما تملكه هذه المرأة أصلا من إمكانات الخصوبة و العطاء.

أما الدور الثاني الذي تقمصته المرأة في النص العذري فهو دور الحبيبة التي ظلت مصدر مدد إلهامي رفد الشاعر العذري بماء الإبداع و أملى عليه طرفا مهما من الشعر الإنساني الذي يسهم في بناء الإنسان من الداخل ويخلد شعورا إنسانيا نبيلا هو الحب ويثمن جملة من القيم الأخلاقية كالعفة والوفاء والكرم وكبح الشهوات ونكران الذات في سبيل الحفاظ على المبدإ النابع أصلا من العقيدة الإسلامية السمحة

وتعد المرأة المثال التي شغلت الدور الثالث من تلك الأدوار المذكورة واحدا من التجليات الرمزية التي تكشف عن نظرة العذري للمرأة نظرة لا تكاد تخلو من التقديس و الإجلال ؛ فالعذري قبل أن يقدم للمرأة لهذا الدور الأجل كان قد أضفى عليها من الصفات الجسدية و الشمائل الخلقية ما يكفي لأن يقيمها مثالا أو أنموذجا للكمال و الجمال أوجد لها من الأشباه الحيوانية و النباتية والكونية والشيئية الحقيقية والمتخيلة ما توا ضعت البشرية على اعتماده كمرجع للجمال، ومعيار للكمال ، ولولا علمنا بحذو العذري حذو الصوفية أحيانا في استعمال لغة يكاد يقرأ في ظاهرها ما يعتبر تدنيسا وانتهاكا لحرمة المقدسات لحكمنا بخروجه عن كل القوانين و الضوابط والحدود التي لا يسمح عادة بتخطيها ، وحتى الفن بتسامحه المبالغ فيه أحيانا ، لا يستطيع أن يشفع لهم لدى المتلقين الذين مهما عظم شغفهم بكل ما هو طريف وممتع وجديد لا يبلغ بأية حال قدسية وجلال الثوابت و

المفاهيم العقائدية التي ترسخ الإيمان بتعظيمها وتقديسها و بقائها بعيدا عن كل تدنيس أو خدش كائنا من كان الفاعل.

و المرأة المقصودة بهذا كله ليست امرأة متعينة بذاتها، ا و إنما هو يتحدث عن الأنثى المطلقة عن المرأة المثال .

و المحور الثاني الذي ناقشه الفصل الثالث هو علاقة الذات العذرية بالمجتمع الذي يمثل جزءا من الآخر دخل معه الشاعر في علاقة عدائية في أغلب الأحيان فهذا الفضاء صوره لنا الشاعر كطرف مناهض لتطلعاته كابح لأهوائه ومطامحه يمارس عليه سلطة استبدادية قهرية استمدت مشروعيتها من جملة الأعراف و التقاليد التي تواضع عليها أفراد مجتمع الرعي وسخروا نفرا من الوشاة والعذال والرقباء للسهر على تطبيقها بصرامة، وبمجرد أن أبدى العذر يون تململهم تحت وطأة هذه الأعراف و التقاليد قذفوا بالاستخفاف بمبادئ العفة و الشرف وصيانة العرض فأدينوا وصدرت في حقهم عقوبات لا تقل عن إهدار الدم و القتل و النفي الحقيقي و المعنوي مما أذكى حس الاغتراب عندهم ونمى فيهم مشاعر الحقد على مجتمعهم لما لاقوه منه من تعذيب واستلاب، وشر بلية وقع فيها العذريون أن طالت الألسنة حرمة أكثر الملكات التصاقا بالإنسان، وهي العقل الذي ينفيه الجنون ، ويكاد ينفي معه القيمة الإنسانية لا لشيء إلا لأن العذري جسر على التعبير عن ضيقه بالقهر الاجتماعي بأساليب لم تستطع الذهنية الرعوية أن تكتشف رمزيتها .

ويشهد الله و الدارسون و النقاد القدامى و المحدثون أن هؤلاء الشعراء أطرحوا الملذات الجسدية جانبا ، فلم يستجيبوا للنوازع الشهوانية إلا استثناء وجانبوا طريق الإسفاف و المجون الذي سلكه بعض من معاصريهم

واختـاروا وجهـة روحانيـة منزهـة عن الإثم و الشبقية ، والتزمـوا بمبادئ الإسلام الذي يحرم الرذيلة، ونكاد نقول نتيجة لهذا أن الشعر العذري هو أقرب ما يكون إلى التصوف المتسامي عن المحسوس والمشرئب إلى الفناء في الذات المحبوبة ، ذلك ما خلص إليه المحور الأخير من الفصل الثالث الذي سميناه الأنا و الثابت ، أما الفصل الرابع فقد حاول أن يتغلغل في النسيج الشعري ويستقطع جزءا من ذلك البناء وهو الصورة ليتبين مدى قربها أو بعدها من الإطار العام الذي غلف القصيدة العذرية ، وهو الفضاء الرعوي كما قلنا غير ما مرة فانتهى إلى أن الصورة ما كان لها إلا أن تنسجم نغمتها مع الإيقاع الكلي للقصيدة وتستوعب -بداهة – كل تفاصيل العالم الذي خرجت منه، وتتفاعل – حتما - مع موضوعاته. فالصورة العذرية هي سليلة الصحراء، وسليلة الفضاء الرعوي ، تراسلت أثناء تشكيلها جميع الحواس ، وتماهت الأشياء والموضوعات ، وتداخلت العوالم وتوحدت الموجودات ، وامحت الفواصل التي وضعتها الطبيعة بين الأشياء فكانت المحصلة صورا امتصت الواقع واحتوته ، ثم أعادت تشكيله من جديد محققة بذلك نزرا كبيرا من الجمالية و الشعرية للقصيدة العذرية .

ومن بين الموضوعات التي عرفت طريقها إلى القصيدة العذرية ونالت عندها الخطوة و الاهتمام واعتمدت مادة أساسية في بناء الصور موضوعا الحيوان والطير ؛ فلا يستطيع أحد أن يغفل اعتداد العذري بالحيوان ، رآه قرينا له في بحور الوحشة و الضياع رفيقا في تخوم العزبة وشعاب الحنين فهو إذا سافر صاحبته الناقة ، وإذا خرج محاربا أو صائدا امتطى الفرس ليصطاد الريم والغزلان وهو إذا يمم أرضا يريد الخير- كما قال الثقب

العبدي – ما درى أيهما يليه ، أاالخير الذي الشاعر يبتغيه ؟ أم الشر مكتسيا ثياب الوحش و الجوارح والزواحف ؟ ، ثم إنه إذا حن جاوبته الحمامة ، وإذا فزع حاكته الفراخ الصغار ، و اذا فرح بلقاء حبيبته جاراه غزالان مؤتلفان أو كما قال المجنون :

أيا جبل الدوم الذي ظلاله غزالان مكحولان مؤتلفان

غزالان شبا في نعيم و غبطة ورغدة عيش ناعم عطران

واذا حزن لفراقها ماثلته قطاة :

قطاة غرها شرك فباتت تجاذبه و قد علق الجناح .

و قبل أن يزف الرحيل يكون الغراب قد ألقى في روعه هاجسه ، و أذكى نعيقه قبل الأوان حرائقه، فليس من المستغرب و الحال هذه أن تخرج الصورة التي انبنت على هذه الكثرة الكاثرة من النماذج الحيوانية وهيئ لها هذا الجانب الموفور من الاندماج و الانصهار بين عناصرها و أطرافها أن تبلغ من الجمالية مبلغها ، و أن تمتلك قوة إيحائية كبيرة قادرة على تفجير ينابيع المتعة ،كما أنها كفيلة بتقديم تجارب وجدانية تخفف من أعباء الروح وتشفي تباريح الفؤاد و تبرئ أمراض النفس .

و لا يكاد يعادل شغف العربي بالحيوان إلا شغفه بالمطر ، هذا البطل الأكثر غيابا في مشهد العربي القديم ، و الأكثر أهمية في الآن نفسه و ليست مفارقة أن يبرع الشاعر العربي في وصف المطر و يسهب كلما سنحت سانحة في ذكر أسمائه وصفاته صيفا و شتاءا ، نفعا و ضررا ، قلة و غزارة ما دام يعيش في بيئة يعد نزول المطر فيها حدثا استثنائيا يستحق الاحتفاء ، و يستوجب الاحتفال ، و قد ساعده شغفه بالمطر و الجد في ترقبه على الإلمام بكل حيثيات الظاهرة فكثيرا ما اثبت قدرته على رصد

أسباب المطر و عوارضه ، و تحديد حركة السحب ، و تصنيفها من حيث الشح و الكرم ، و معرفة المقيمة منها و العابرة كما تفنن في وصف ظاهرة البرق وتميز على الرغم من انقضائها في لمح بصر.

وكانت ثمرة ذلك كله تلك المشاهد النوئية المتميزة المسجلة في ديوان الشعر العذري صنعها العذري باحترافية المبدع ، ومهارة الفنان، ودقة المصور وحس الشاعر، وحماس المترقب ، الشغوف الكلف بما ينتظره .

ويبدو أن قدر العذري قد أراد أن يحرمه من كل ما هو كلف به جاد في طلبه فكما حرمه من المطر، حرمه أيضا من المرأة التي أحبها وتمنى مخلصا الزواج منها ، ولم يجد غير الألم يعتصر قلبه، والقهر يسحق أمانية والدمع يجرح خده والليل يسمع شكواه ويردد أنينه ، ومن هنا كانت الصورة الليلية من أكثر الصور حضورا في الديوان الشعر العذري ، وكثيرا ما قدم الليل كعنصر أساسي فعال أدخل في نسيج الصورة فأعطاها أبعادا عميقة ومنحها قدرة هائلة على الإبهار و الإثارة ، أو قدم على أنه خلفية زمنية تؤطر الصور، الحلمية والطيفية ، وما أكثرها في الشعر العذري ، فإذا كان الواقع قد منع عنه المرأة التي اكتوى بنار حبها واجتوى بفوائر النأي عنها ، فقد وجد عالمين بديلين هما عالم الأحلام، وعالم اليقظة الحالمة يعوضانه تصحر الواقع وجدبه وجفافه الوجداني والعاطفي وبهذا أتاح الليل للشاعر فرصة جديدة لتجاوز الموانع الاجتماعية، والعرفية وتجاهل الروادع الأخلاقية والدينية مما هيأ له الاتصال مع الحبيبة عن طريق المحاورة والمناجاة .

هكذا وبفضل العملية التصويرية صنع العذري علاقات جديدة وطريفة أحيانا فأصبحت للموضوعات ومنطقها الانفعالي وعلاقاتها الحميمة ولها

لغتها الخاصة ومنطقها الانفعالي المتميز ، و يزداد هذا المنطق الانفعالي تميزا في الفصل الخامس أين يسمو بنا الحس الإبداعي الرفيع على مستوى الإنتاج النصي المتكامل من حيث الدلالة والبناء ، الذي تشترك في صنعه قوة الخيال ورقة الدوق ووفرة الإحساس بالجمال الإيقاعي واللغوي والتعبيري ويترجمها توافق الإيقاع الشعري بتتابعه الصوتي ، وتباين مستوياته من حيث الجهر والهمس ، والشدة و الرخاوة ، و الجناس الصوتي مع حالات الشاعر النفسية للمرسل وكذا استنفاذ اللغة لإمكاناتها التركيبية ، والأسلوبية ، والصوتية ، والنحوية ، والصرفية ، في سبيل خلق الإيقاع وتوفير قدر من التطريب ، هذا فضلا عن العلاقات التي تحكم وحداتها من مثل التقابل، والتوازي ، والتضاد ، والمماثلة ، و المشابهة .

هذا ولا ننسى ما كان للموسيقى الخارجية من دور في تشكيل البنية الإيقاعية لهذا النص فإذا كانت القافية مفتاحا ثابت الفعالية في التوغل في أعماقه، لأنها تدخل في صميم البنية وتستجيب لمعاينه وخطوط الدلالة فيه فإن البحر العروضي كان كأنه بحر حقيقي من الشساعة و الوفرة التعبيرية حيث لم يمنع الشاعر من التعبير من رؤاه بالطريقة التي هو يبتغيها ، وإنما على العكس من ذلك أتاح له - بفضل التنويعات الناتجة عن الزحافات وبشفاعة مفهوم الضرورة الشعرية - المزيد من الإمكانات التعبيرية التي زادت النص عمقا وثراء رمزيا وإمتاعيا ، ونحن إذ نقول هذا إنما نعني كل الإمكانات الأسلوبية والعروضية التي استغلها الشاعر العذري لصالحه فنيا كالتدوير، والتفريع، والتصريع ، و أسلوب القص ، وكذا أسلوب الحوار الذي أطرد هو الآخر في ثنايا النص العذري ، والعمل على توحيد أكبر قدر ممكن من الأبيات على مستوى القصيدة .

و مما يتصل بهذه الفكرة هيمنة البحر الطويل على سائر الأبحر ، واستغراقه لقدر كبير جدا من القصائد العذرية ، وقد أوعز البحث ذلك واتساقا مع فكرة استجابة البنية والإيقاعية للحالة النفسية و الشعور للمرسل حاجة المواضيع التي عنيت القصيدة العذرية بمناقشتها والمتراوحة بين الغزل والأطلال والظعائن ووصف مشاهد الرحلة والصحراء والطبيعة الحيوان إلى بحر يمتلك طاقة استيعابية كبيرة للمعاني والإيحاءات الكثيرة المتخفية تحت طاقية عناصر الفضاء الرعوي المتعددة والمتنوعة ، فكان الطويل بصرف النظر عن كونه وزنا شعريا انتظم المعاني واحدا من تجليات ذلك الفضاء الزاخر المتعدد .

وإذا كان لكل بحث خلاصة ، فالخلاصة مؤداها أن : الفضاء الرعوي وكما كان مؤطرا للحياة العربية المرجعية ، فإنه كان تبعا لذلك مؤطرا للقصيدة العذرية بكل ما تعنيه القصيدة عن انحراف وانزياح ، أبانت عن رؤية الشاعر للكون والكشف عن فلسفتهم في الحياة ، فقالت ما أرادوا قوله وربما زادت عليه .

السيرة العلمية للباحثة :

- في الثالث نوفمبر عام ألف و تسع مائة و ثمان و سبعين ،- 3 / 11 / 1978 - ولدت الباحثة بمنطقة سيدي عبد العزيز ولاية جيجل ، تابعت دراستها بمسقط رأسها إلى أن تحصلت على شهادة البكلوريا ، شعبة الأدب و العلوم الإنسانية ، سنة 1996 ، بعدها انتقلت إلى قسنطينة لتباشر دراستها الجامعية في قسم اللغة العربية وآدابها ، و تتخرج منها بعد أربع سنوات حاملة شهادة الليسانس ، ثم تنضم في السنة الدراسية الموالية إلى سلك التعليم ، و تشتغل أستاذة لمادتي اللغة العربية و التربية الإسلامية بإحدى الإكماليات لمدة سنتين تقريبا ، و في أكتوبر 2002 ، تعود إلى جامعة قسنطينة ، و تسجل نفسها في قائمة المتسابقين لدخول قسم الماجستير ، شعبة الأدب القديم ، بعد نجاحها في هذه المسابقة ، و تخطيها للسنة النظرية المقررة لطلبة الماجستير ، تتقدم في نوفمبر 2003 إلى المجلس العلمي للقسم المنتسبة إليه ، بموضوع بحثها الموسوم ب " بنية الفضاء الرعوي في الشعر العذري "، تحت إشراف الأستاذ الدكتور " الأخضر عيكوس " ، وظلت تشتغل عليه ، إلى قدم إلى لجنة المناقشة الموقرة لتقييمه ، و هي اليوم تتوسم من أعضائها الأفاضل قبوله ، وتتمنى إجازته ، حتى تتمكن من مواصلة الحياة العلمية التي اختارتها .